This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

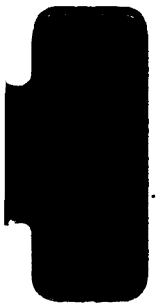
YD 33391

B 4 586 946

OCT 4 1905

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Das Wesen der Kunst.

Digitized by Google

Digitized by Google

Das

Wesen der Kunst

abgeleitet und entwickelt

aus dem Gefühlsleben des Menschen.

Eine Erklärung der Kunst und ihrer Prinzipien
auf Grund empirischer Psychologie

von

C. W. Schmidt.

Mit zehn graphischen Darstellungen.

UNIVERSITY
COLUMBIA

Leipzig
Verlag von Otto Wigand.
1904.

Digitized by Google

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.

Digitized by Google

Vorwort.

Viererlei habe ich vorliegender Arbeit vorauszuschicken:

Erstens beabsichtige ich nicht durch diese Schrift eine vollständig erschöpfende Darlegung des Wesens der Kunst zu geben, wenn ich mich auch bemühte keinen der wichtigsten Punkte zu übersehen, sondern es soll hauptsächlich zu weiterem Forschen auf dem von mir eingeschlagenen Wege angeregt werden.

Zweitens will ich bemerken, dass ich durch Punkt I nicht um nachsichtigere Beurteilung meiner Arbeit bitten will.

Drittens möchte ich ganz besonders betonen, dass meine Ausführungen nicht verstanden werden können, wenn sie nicht stets in ihrer Gesamtheit und in ihrem Zusammenhange ebenso, wie in ihren Einzelheiten berücksichtigt werden, denn eins ist mit dem anderen so eng verbunden, dass es einzeln betrachtet, kaum ein richtiges Bild gibt.

Viertens werde ich im Interesse der Sache auf ernstzunehmende Einwendungen, wenn sie mir zu Ohren kommen, gern in entsprechender Weise reagieren.

Berlin, im Mai 1904.

C. W. Schmidt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

		Seite
Vorwort		V
Einleitung.	Über die Notwendigkeit der psychologischen Methode	1
I. Kapitel.	Fühlen und Denken	5
II. Kapitel.	Was verstehen wir unter Kunst?	22
III. Kapitel.	Welche Gefühle soll ein Kunstwerk hervorrufen?	33
IV. Kapitel.	Über moderne Kunst	53
V. Kapitel.	Das künstlerische Schaffen	64
VI. Kapitel.	Die Technik der Kunst	88
VII. Kapitel.	Richtungen und Parteien in der Kunst	117
VIII. Kapitel.	Wann kann man ein Kunstwerk verstehen?	143
IX. Kapitel.	Der Zweck und die Bedeutung der Kunst	164

Digitized by Google

Digitized by Google

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Einleitung.

Über die Notwendigkeit der psychologischen Methode.

Es liegt in uns, am Selbstverständlichen und Einfachen achtlos vorüberzugehen und Ursachen und Wirkungen der meisten Ereignisse aus den kompliziertesten Zusammensetzungen ableiten zu wollen, die wir zu diesem Zwecke in ihre Elemente zerlegen.

Dieses Analysieren führt naturgemäss wieder zu Einfachem und Selbstverständlichem, welches für uns aber nur als Resultat Interesse hat.

Ob wir vielen Dingen nicht eher auf den Grund kämen, wenn wir das Selbstverständliche und Einfache, oder richtiger gesagt, das, was wir als selbstverständlich und einfach annehmen, näher untersuchen würden?

Das klingt paradox, aber die Erfahrung lehrt, dass die Weiterentwickelung und der Fortschritt auf allen Gebieten zum grössten Teile durch die Erkenntnis hervorgerufen wurde, dass bisher Selbstverständliches eben nicht selbstverständlich war. Wir legen unseren Handlungen Ansichten oder Voraussetzungen zu Grunde, die wir als Axiome betrachten, und auf diesem Unterbau lassen wir mit Hilfe der Logik Zusammensetzungen erstehen, deren Richtigkeit wir dadurch beweisen, dass wir ihre folgerichtige Ableitung von diesen Grundsätzen klarlegen.

Digitized by Google

Wer bürgt uns aber, dass der Irrtum nicht gerade in diesen so selbstverständlichen Grundsätzen steckt, wer bürgt uns, dass unsere Axiome auch wirklich Axiome sind? Das Selbstverständliche ist stets etwas Relatives, welches von unserem Wissen, unserer Beobachtungs- und Auffassungsgabe, unseren Kulturverhältnissen und vielem anderen direkt abhängig ist, wie wir das in der Geschichte aller Völker und täglich an unseren Mitmenschen, ja an uns selbst, bewiesen sehen. Dem Relativen, sobald es als allgemeine Wahrheit auftritt, darf man schon an und für sich einiges Misstrauen entgegenbringen, auch dann noch, wenn wir die allgemeine Wahrheit überhaupt als etwas Relatives betrachten, und wir haben doppelt Ursache, dem Selbstverständlichen pessimistisch gegenüberzustehen, wenn wir bedenken, dass es auf so schwankendem und wandelbarem Grunde wie unserem Wissen, unserer Beobachtungs- und Auffassungsgabe, unseren Kulturverhältnissen und derlei Irrlichtern aufgebaut ist.

Wir haben auch gar keine Veranlassung zu glauben, dass unsere Nachkommen nicht ebenso viel von dem als haltlos und unrichtig erkennen, was uns jetzt noch selbstverständlich erscheint, wie wir bei unseren Vorfahren, und wir haben täglich Gelegenheit, mit Wahrheiten angerempelt zu werden, bei denen wir fühlen, dass ihre Widerlegung nur noch eine Frage der Zeit sein kann. Wir glauben schon nicht mehr an sie, können uns aber aus Gewohnheit oder Gefühlsduselei noch nicht von ihnen trennen, haben vielleicht auch vorläufig nichts Besseres an ihre Stelle zu setzen, und darum behalten wir sie noch bei. Von den „Wahrheiten", die man uns gern aufzwingen möchte, natürlich gar nicht zu reden.

Eine weitere Tatsache, die sich übrigens aus dem obigen ergibt, ist, dass wir die meisten Probleme das erstemal auf die komplizierteste Weise zu lösen suchen und erst, wenn wir dem natürlichen Wesen einer Frage näher kommen, auch

Digitized by Google

einfachere Antworten für sie finden. Und weil uns zweifellos etwas erst dann im rechten Lichte erscheinen kann, wenn wir seine Natur, also sein Wesen, kennen, so werden die einfacheren Lösungen auch stets die natürlicheren und darum richtigeren sein.

Diese Erwägungen, sowie der Umstand, dass man mit ameisenartigem Fleisse die Kunst und alles, was mit ihr in Zusammenhang steht, in Dogmen eingesponnen hat, die sich aneinander reiben, haben mich veranlasst, nach den Naturgesetzen zu suchen, auf welche sich die Tätigkeit der Kunst zurückführen lässt. Dabei konnte ich mich freilich nicht damit begnügen, aus vorhandenen Kunstwerken Regeln herauszuschälen und so eine Art Methaphysik der Kunst zusammenzustellen, welche das Schaffen des Künstlers in spanische Stiefel einschnürt. Ich musste vielmehr an den Urquell zu gelangen trachten und dann untersuchen, nicht wohin die Wasser alle fliessen, sondern wohin sie alle fliessen könnten, wo ihre natürlichen Grenzen sind, denn nur so ist es möglich, das Wesen der Kunst frei von jedem Dogma zu erkennen und zu verstehen; und das ist sehr wichtig, weil es, wie oben ausgeführt wurde, in uns liegt, am Einfachen und Selbstverständlichen achtlos vorüberzugehen und Ursachen und Wirkungen der meisten Ereignisse aus den kompliziertesten Zusammensetzungen, also aus Dogmen herleiten zu wollen.

Es wird nun die Frage akut: wie gelangt man an den Urquell der Kunst? Sehen wir uns einen Tisch, oder einen Stuhl oder sonst ein Möbelstück an und fragen wir nach seinem Ursprung, so finden wir ihn erstens in dem bewusstgewordenen Bedürfnis nach diesem Gerät, zweitens in derjenigen Person, die dieses Bedürfnis befriedigte, hier also im Tischler. Dass der Tischler Holz etc. bedurfte, um diese Gegenstände anzufertigen, kommt erst in zweiter Linie in Betracht, ebenso die Frage, welches Holz das sein musste.

Digitized by Google

Um an den Urquell der Kunst zu gelangen, würden wir uns demnach zuerst zu fragen haben: welches Bedürfnis befriedigt die Kunst? Die Beantwortung dieser Frage kann erst erfolgen, wenn wir uns über das Wesen der Kunst klar sind, also bereits dort angelangt wären, wo wir hin wollen. Darum fragen wir vorerst: warum sehen wir uns überhaupt Kunstwerke an, warum lassen wir sie auf uns einwirken? Die Antwort kann nur lauten, weil sie Gefühle in uns hervorrufen, die wir aus irgend einem Grunde in uns hervorgerufen haben möchten oder deren Erregung uns zum mindesten willkommen ist. Also Gefühle ruft die Kunst hervor. Das Bedürfnis nach Kunst muss mithin wieder aus Gefühlen entspringen.

Damit hätten wir den Weg gefunden, und naturgemäß können wir ihn nur mit Hilfe der Psychologie gehen. Die Fortschritte, welche diese Wissenschaft in neuerer Zeit gemacht hat, erleichtern das ungemein.

Auf Grund dieser Ausführungen ergibt sich nun auch ein der Natur der Sache angepasstes Programm, laut welchem wir vorerst die in Betracht kommenden psychologischen Disziplinen durchzusprechen haben, um hernach auf den Begriff und die Definition der Kunst zu kommen; und wissen wir erst, was wir unter Kunst zu verstehen haben, so wird es ein Leichtes sein, ihre natürlichen Grenzen zu bestimmen; und sind die erst gefunden, dann ergibt sich aus ihnen ohne weiteres das „Was“ und das „Wie“ des künstlerischen Schaffens und endlich der Zweck und die Bedeutung der Kunst.

Das sind die Grundlagen und Gesichtspunkte, die für die folgenden Ausführungen maßgebend waren.

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Fühlen und Denken.

Das Gefühl ist nicht nur die einfachste und unmittelbarste Grundäusserung der Seele, sondern auch die ursprüngliche Veranlassung und Vorbedingung, der Ausgangs- und Bestimmungspunkt aller übrigen seelischen Funktionen; denn nur was bewusst wird oder bewusst geworden ist, kann den Geist in Tätigkeit versetzen, während all das, was nicht ins Bewusstsein dringt, also nicht apperzipiert wird, für ihn als nicht vorhanden gilt.

Bewusst wird uns aber etwas einzig und allein durch das Gefühl, welches unsere Aufmerksamkeit, unser Interesse erregt und sich den Zutritt zu unserem Bewusstsein erzwingt.

Alle Reize, die uns ins Bewusstsein treten, werden stets auf ihre Beziehungen zu uns hin geprüft und dementsprechend gewertet. Wir bezeichnen daher als angenehm, was uns reizt, dabei aber von uns assimiliert werden kann, unangenehm hingegen nennen wir das Reizlose oder jene Reize, die entweder für das Ich zu schwach sind, um dem Reaktions- und Assimilationsprozess Anhaltspunkte zu bieten, oder zu stark, um vom Ich assimiliert werden zu können.

Gefühle sind demnach die psychischen Reaktionen auf alle von aussen an den Menschen herantretenden Reize, sie sind die Waffen, mit denen sich die Seele zu behaupten sucht, mit denen sie den Kampf um ihr Dasein führt. Gleich-

Digitized by Google

zeitig sind sie aber auch die Augen der Seele, durch welche diese sich der sie umgebenden Aussenwelt bewusst wird, und was diese Augen nicht sehen oder gesehen haben, von dessen Vorhandensein hat selbstverständlich die Seele keine Ahnung.

Daraus folgt, dass auch Empfindungen sich erst durch Gefühle unsere Aufmerksamkeit erzwingen, indem sie uns bewusst werden, und damit ist auch gleich der Unterschied zwischen Empfindungen und Gefühlen gegeben, der wohl festgehalten werden muss, weil das Durcheinanderwerfen beider Begriffe — wie es leider allgemein üblich ist — zu verhängnisvollen Irrtümern führen kann.

Die Bedingungen und Umstände, unter welchen ein Gefühl ins Bewusstsein tritt, sind ebenso eigenartig wie interessant. Dass der Reiz, der ein Gefühl auslösen soll, von genügender Intensität und Dauer sein muss, ist so selbstverständlich, dass es kaum erst gesagt zu werden braucht. Weniger bekannt dürfte hingegen sein, dass jedem Menschen immer nur eine sehr beschränkte Anzahl von Gefühlen zu gleicher Zeit bewusst werden kann. Man ist schon so weit gegangen, zu behaupten, die Enge des Bewusstseins sei so gross, dass zur selben Zeit nur ein einziges Gefühl bewusst werden könne; doch diese Behauptung ist schon deshalb sehr übereilt, weil sich in den meisten Fällen ganze Gefühlskomplexe als einzelnes Gefühl darstellen, womit doch bedingt ist, dass die einzelnen Gefühle bewusst geworden sind, denn sonst könnte von einer Verschmelzung nicht die Rede sein. Wenn die wenigsten Menschen von der Enge des Bewusstseins etwas wissen, so erklärt sich das aus dem sehr schnellen Wechsel und den oft blitzartigen Übergängen des Bewusstseinsinhaltes.

Übrigens tritt niemals bloss ein Gefühl allein ins Bewusstsein, sondern immer mindestens deren zwei. Jeder

Digitized by Google

Mensch weiss, dass ein und derselbe Reiz zu verschiedenen Zeiten oft durch ganz verschiedene Gefühle bewusst wird, und zwar je nach der Stimmung, in welcher man sich befindet. Umgekehrt können aber auch ganz verschiedene Reize nahezu dieselben Gefühle hervorrufen, wenn die Stimmung eine gewisse Stärke erreicht hat, wie wir das z. B. bei melancholischen oder auch bei solchen Menschen sehen, auf deren Gefühlsleben trübe und regnerische Witterung einen Einfluss ausübt. Die Wechselwirkung zwischen Gefühl und Stimmung ist den Menschen als etwas Natürliches so in Fleisch und Blut übergegangen, dass jemand, der vorgeben würde, Schmerzen zu fühlen und sich dabei in heiterer Stimmung befindet, kaum ernst genommen werden dürfte. Soll ein Reiz zu verschiedenen Zeiten durch das gleiche Gefühl bewusst werden, dann muss unter allen Umständen die Stimmung dieselbe sein. Wollen wir daher ein Gefühl reproduzieren, so ist Vorbedingung, dass die entsprechende Stimmung da ist. Die Stimmung ist also für das Gefühl tonangebend, sie ist absolute Herrscherin im Reiche des Gefühlslebens. Wir können demnach chronische und akute Gefühle unterscheiden, erstere sind die Stimmungen, letztere die Affekte.

Jeder Mensch hat eine gewisse Grundstimmung, die durch sein Temperament und seine Körperkonstitution bedingt wird, und diese Grundstimmung gibt nicht nur seinem ganzen Gefühlsleben und damit seinen Handlungen eine gewisse Färbung, beziehungsweise einen bestimmten Charakter, sondern sie ist auch die Ursache, dass ihm gewisse Reize so und nicht anders bewusst werden. Temperament ist ja weiter nichts als die Art, wie ein Mensch zu Stimmungen disponiert ist.

Weil nun aber das Gefühl die ursprüngliche Veranlassung und Vorbedingung, den Ausgangs- und Bestimmungs-

Digitized by Google

punkt für alle übrigen seelischen Funktionen bildet, so ist es von Wichtigkeit, zu wissen, wann und wie sich die andern psychischen Tätigkeiten aus ihm entwickeln, und um das zu zeigen, wollen wir ein Gefühl von seinem Entstehen an verfolgen unter der Voraussetzung, dass alles das aus ihm herauswachsen möge, was unter entsprechenden Verhältnissen aus ihm entspringen könnte.

Jede mit genügender Stärke auftretende Empfindung ruft einen Gefühlston hervor, welcher unter normalen Umständen umso intensiver ins Bewusstsein tritt, je stärker der Reiz ist. Dieser Gefühlston macht auf die Empfindung aufmerksam, indem er sie ins Bewusstsein ruft. Die Empfindung erzwingt sich also durch den ihr eigenen Gefühlston die Aufmerksamkeit, und daher können wir sagen, dieser Gefühlston ist es, was an der Erscheinung zuerst bewusst wird.

Tritt nun ein und dieselbe Empfindung durch ihren Gefühlston öfter ins Bewusstsein, so wird sie nach und nach zur Gewohnheit, das heisst, das damit verbundene Tun wird immer unbewusster und mechanischer. Bewusstsein und Gewohnheit sind also Gegensätze. Die Gewohnheit, deren Einfluss und Macht auf den Menschen und auf sein Tun und Treiben zeigt das tägliche Leben an den mannigfaltigsten Beispielen, so dass sie jedem bekannt sind. Uns soll hier lediglich die Wirkung der Gewohnheit beschäftigen, weil sie zu Konsequenzen führt, die für unser Thema von höchster Bedeutung sind.

Die Wirkung der Gewohnheit ist eine zweifache und, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, entgegengesetzte, sich widersprechende.

Jedes Wiederholen einer Tätigkeit hat eine geistige Ermüdung und Abstumpfung zur Folge, die umso grösser wird, je öfter die Wiederholung stattfindet. Das

Digitized by Google

wäre die erste Wirkung, die wir als die passive bezeichnen wollen.

Zweitens wird die Tätigkeit nach jeder Wiederholung aber auch leichter, rascher und unbewusster ablaufen, denn sie ist eingeübt worden, man hat sich ihr angepasst. Diese Einübung wäre die zweite oder aktive Wirkung der Gewohnheit.

Worin besteht nun zunächst die passive Wirkung der Gewohnheit, also die Ermüdung und Abstumpfung, und was wird ermüdet und abgestumpft? Weil die physiologischen Erklärungen für uns kein Interesse haben, gehen wir gleich auf das Psychologische über und können demgemäss sagen: sie besteht darin, dass durch das öftere Wiederholen ein und derselben Tätigkeit das Interesse, das ist das Gefühl der Lust oder Unlust — welches am intensivsten ins Bewusstsein tritt, wenn eine Tätigkeit zum ersten Male getan wird — immer mehr und mehr abnimmt, stumpfer wird und endlich verschwindet oder gar in das Gegenteil umschlägt. Jeder weiss und hat schon an sich selbst erfahren, dass Lustgefühle auf die Dauer gleichgültig, langweilig und schliesslich widerlich werden, während andauernder Schmerz, wenn er nicht zu stark ist, mit der Zeit erträglicher wird und unter Umständen sogar ganz verschwinden kann. Man denke nur an kalte Abwaschungen: anfangs sind sie direkt unangenehm, hat sich der Körper aber an den Reiz gewöhnt, das heisst ist er abgestumpft worden, dann werden sie sogar sehr wohltuend empfunden. Ähnlich werden die durchaus nicht angenehmen Gefühle, mit denen der junge Mediziner das erste Mal an den Seziertisch tritt, nach und nach abgestumpft, um schliesslich in vollständige Gleichgültigkeit überzugehen. Bei Gewohnheitsbettlern und Verbrechern spricht man allgemein von einer Abstumpfung ihrer moralischen Gefühle. Umgekehrt kann eine Melodie, die man das

Digitized by Google

erste Mal hört, Lustgefühle hervorrufen, welche jedoch bald in das Gegenteil umschlagen, wenn sich ihrer sämtliche Leierkasten bemächtigt haben. Perikles hat zu seinen Athenern sehr selten gesprochen, um — wie er selbst sagte — desto tiefere Wirkung zu erzielen. Solche Beispiele von Ermüdungserscheinungen kann sich jeder nach Belieben aus dem täglichen Leben herausholen, wo sie in allen Variationen zu finden sind. Dass das ewig Wiederkehrende den Menschen schliesslich nicht mehr interessiert, sondern langweilt und ermüdet, beweist auch das Jagen und Hasten nach immer Neuem, welches stets Interesse hervorruft, und wäre es die grösste Nichtigkeit. Diese Abstumpfung und Ermüdung erstreckt sich übrigens nicht nur auf einzelne, sondern auf alle Organe und lässt sich auch bei den Sinneswahrnehmungen nachweisen.

Die zweite Wirkung der Gewohnheit, die aktive, also die Einübung oder Anpassung ist eine Folge der Ermüdung und Abstumpfung. Die schon erwähnten kalten Abwaschungen können als Beispiel dienen. Der Körper wird hier nicht nur immer stumpfer oder korrekter gesagt, das Gefühl, welches der Reiz hervorruft, wird hier nicht nur immer mehr abgestumpft, sondern der Körper passt sich diesem Reiz auch immer mehr an, je öfter er auf ihn einwirkt. Das sehen wir auch bei den vorhin erwähnten Beispielen: der Mediziner, der Bettler, der Verbrecher, sie alle passen sich den auf sie einwirkenden Empfindungen an in gleichem Maße, wie sich die Gefühlstöne, welche diese Empfindungen bei ihnen hervorrufen, abstumpfen. Sehr deutlich kann aber diese Anpassung oder Einübung beobachtet werden, wenn ein Musikstück, wie oben angedeutet, sehr oft nacheinander zum Vortrag kommt. Die Gefühle oder Gefühlskomplexe, welche die Melodie anfangs hervorruft, stumpfen sich durch die Wiederholung immer mehr ab, man

Digitized by Google

wird gleichgültig, gelangweilt, missmutig und ärgerlich. Manche leicht erregbare Menschen können sogar „rasend" werden, was sie jedoch nicht hindert, dieselbe Melodie vor sich hinzusummen, sobald sie sie nicht mehr hören; dabei fühlen sie durchaus nichts, sondern bewegen unbewusst und vollständig mechanisch die Lippen, um dieselben Töne, die sie so aus der Fassung brachten, aufs neue hervorzurufen. Dieser Vorgang zeigt deutlich, was die Übung vermag.

Die Anpassung oder Einübung ist also weiter nichts, wie eine Reaktion, welche aus der Abstumpfung des Gefühls folgt, wenn ein und derselbe Reiz öfter hervorgerufen wird.

Aber noch eine ebenso wichtige wie interessante Beobachtung gehört hierher und zwar die, dass alle Gefühle von Bewegungen begleitet sind, die gleichfalls eingeübt werden. Als Beispiel nochmals die kalten Abwaschungen. Das kalte Wasser übt auf den Körper einen Reiz aus, und im selben Moment, in dem dieser Reiz sich durch den ihm eigenen Gefühlston Aufmerksamkeit erzwingt und bewusst wird, treten unwillkürlich gewisse Bewegungen ein, die zunehmen mit der Särke des Reizes, der sie hervorruft, und nicht unterdrückt werden können, wenn der Reiz eine bestimmte Stärke erreicht hat. Die Tendenz zu diesen Bewegungen lässt sich immer, auch bei sehr geringer Reizstärke nachweisen. Daher können diese Bewegungen als unmittelbarer Ausdruck des Gefühls, welches sich durch sie Luft macht, angesehen werden, und ausserdem sind sie das beste und natürlichste Mittel, Unlustgefühlen abzuhelfen, Lustgefühlen hingegen weitere Befriedigung zuzuführen. Aber erst nach mehr oder minder zahlreichen Bewegungsversuchen gelingt es, die richtige Bewegung, also die zum Ziele führt, zu finden, die dann, weil sie das Gefühl der Befriedigung hervorruft, festgehalten und bei demselben Gefühle jedes-

Digitized by Google

mal wieder hervorgeholt und angewendet wird. Je öfter daher ein Gefühl ins Bewusstsein tritt, umso sicherer und zielbewusster werden diese Bewegungen zur Ausführung kommen, sie werden eingeübt und, sobald durch Anpassung an den Reiz das Gefühl abgestumpft ist, Reflexbewegungen.

Die Wirkungen der Gewohnheit beeinflussen aber auch direkt das Denken des Menschen, denn im selben Maße wie das Gefühl bei jeder Wiederholung stumpfer wird, genau so nimmt die denkende Betrachtung zu, wenn die zum Denken nötigen Voraussetzungen vorhanden sind. Es ist ja eine Erfahrungstatsache, dass das Gefühl ruhiges, unbefangenes Denken und objektive Betrachtung nicht nur ganz erheblich einschränkt, sondern in den meisten Fällen sogar unmöglich macht, wie der Spruch: Liebe macht blind, deutlich genug zeigt. Je lebhafter wir fühlen, desto mehr Interesse haben wir, aber dann ist es uns nicht möglich, objektiv und sachlich zu betrachten, weil das Interesse unser Wahrnehmen und Denken fälscht. Je weniger wir bei etwas fühlen, umso objektiver und sachlicher werden wir darüber denken und umgekehrt. Davon kann sich jeder leicht überzeugen, wenn er im Theater einem Stücke beigewohnt hat, durch welches sein Gefühlsleben in hohem Grade aufgeregt wurde. Es ist dann nicht nur dem Laien, sondern sogar dem Berufskritiker unmöglich, ein objektives, sachliches Urteil abzugeben, weil das Gefühl das Denken vollständig unterdrückt; erst wenn man das Stück öfter gesehen hat und durch Angewöhnung das Gefühl abgestumpft wurde, kommt das ruhige Denken zum Durchbruch, und wir urteilen dann ganz anders, wie unter dem direkten Einfluss des Gefühls. Jede Empfindung wird uns eben durch ihren Gefühlston, das ist das Interesse, welches wir an ihr nehmen, bewusst, sie wirkt also als Gefühl zuerst auf das Gefühl und durch das Gefühl, und darum können wir uns auch

Digitized by Google

nicht erklären, warum uns etwas sympathisch oder antipathisch erscheint, wovon wir uns noch nicht einmal ein deutliches, greifbares Bild gemacht haben. Der erste Eindruck, den wir empfangen, ist daher ebenso wie die erste Wirkung eines Eindruckes stets ein Gefühl. Das kann auch gar nicht anders sein, weil wir eben durch das Gefühl erst auf einen Gegenstand aufmerksam werden und ihn in den Kreis unserer Interessen ziehen. Weil sich aber das Gefühl bei jeder Wiederholung mehr abstumpft und verflüchtigt, so nähern wir uns immer mehr und mehr dem Gegenständlichen, rein Sachlichen. Dieses Übrigbleibende wird nicht bewusster, aber es wird gewusster; es wird nicht interessanter, aber es wird bekannter; wir merken nicht mehr darauf, aber wir bemerken es noch, wir nehmen kein Interesse mehr daran, wir behalten nur noch ein Wort dafür in dem gefühlsarmen und mechanisch tätigen Gedächtnis. Je häufiger eine Empfindung wiederkehrt, umso mehr verliert sich ihr Gefühlston, durch den wir auf sie aufmerksam gemacht werden; dadurch wird aber auch in gleichem Maße die Möglichkeit grösser, die Empfindung zum Gegenstand objektiver Erkenntnis zu machen. Darum sind die am meisten von Reizen getroffenen Sinnesorgane, also Augen und Ohren, die objektivsten, während Nase und Zunge, die verhältnismässig seltener gereizt werden, weniger objektiv sind. Der Tastsinn aber, bei dem sich am schwersten der Gefühlston abstumpft, heisst darum im Volksmunde geradezu das Gefühl, obwohl auch hier konstante Reize abstumpfend wirken, man denke nur daran, wie wir uns an die beständigen Empfindungen, welche Kleider und Luft hervorrufen, gewöhnt haben.

Hiermit wären die Beziehungen zwischen Fühlen und Denken klargelegt. Sie lassen sich dahin zusammenfassen, dass das Ursprüngliche der Empfindung immer das Gefühl

Digitized by Google

ist, dem stets die Priorität zugeschrieben werden muss, und Wahrnehmungen und Vorstellungen weiter nichts sind, wie erkaltete und abgestumpfe Gefühlskomplexe.

Daraus folgt die wichtige Tatsache, dass das Seelenleben eines erwachsenen und gebildeten Menschen mehr solche erkaltete und abgestumpfte Gefühlskomplexe enthalten muss, das heisst mit viel mehr gewusstem Inhalt gefüllt sein wird, wie das eines Kindes und Naturmenschen, die in erster Linie Gefühlen zugänglich sind und weniger denken, sondern mehr fühlen. Je mehr daher ein Mensch von sich behaupten darf: nichts ist mir fremd, umso stumpfer ist sein Gefühl und umso eher wird er jeden Reiz, auf den ihm sofort seine gewohnten Dispositionen entgegenkommen und antworten, als alten Bekannten begrüssen und mit Ben Akiba sagen: Ist alles schon dagewesen! Das ist auch der Grund, warum alte und erfahrene Leute so schwer aus der Ruhe zu bringen sind und selbst harte Schicksalsschläge ohne besondere Gefühlsemotionen hinnehmen, denn jeder Mensch kommt mit der Zunahme seiner Erfahrungen mehr ins Gleichgewicht. Bei Naturmenschen und jugendlichen, unerfahrenen Personen reagiert alles Neue und noch Unbekannte als Gefühl, durch das Gefühl und auf das Gefühl, daher und weil solchen Menschen viel neu und unbekannt ist, werden sich jähe Gefühlsübergänge einstellen, die jedoch mit zunehmender Erfahrung abnehmen und verschwinden. Das Neue wird also vom Alten bestimmt, und wenn ein reicher, mannigfaltiger Bewusstseinsinhalt vorhanden ist, diesem als etwas Bekanntes, Gekanntes oder Geahntes ohne viel Aufregung hinzugefügt, während ein leerer Geist dem Neuen weder Halt noch Resonanz zu geben vermag, weshalb alles Neue und Unbekannte hier nur kurze Zeit, aber geradezu explosiv wirkt, die stärksten Gefühle hervorruft, um schliesslich wieder Neuem zu weichen und sich zu verflüchtigen.

Digitized by Google

Hier ist auch der Unterschied im Seelenleben des männlichen und weiblichen Geschlechtes zu finden. Weil die meisten Frauen — Ausnahmen bestätigen die Regel — nicht denken, sondern nur fühlen, so werden einerseits die meisten Angelegenheiten dann für sie abgetan sein, wenn sie keine Gefühle mehr hervorzurufen imstande sind, also gerade dann, wenn das Denken beginnt; andererseits lassen sie sich nur von dem überzeugen, was sie fühlen, und daraus erklärt sich die Launenhaftigkeit und Unbeständigkeit der meisten Frauen, das für den Mann Rätselhafte und Unerklärliche, aber vielleicht gerade darum Anziehende und Interessante, ferner die bei Frauen so ausgeprägte Vorliebe für Kunst, besonders moderne Kunst, das Streben, durch die Kleidung bei anderen Gefühle hervorzurufen und schliesslich der Eifer, mit welchem das weibliche Geschlecht überhaupt allem Neuen, welches bei ihm Gefühle hervorruft, nachstrebt, um sich ebenso rasch wieder davon abzuwenden, wenn diese Gefühle abgestumpft und erloschen sind.

Damit wäre gezeigt, wie sich aus dem Fühlen heraus das Denken entwickelt, und weil die übrigen Seelenfunktionen, z. B. das Begehren und Wahrnehmen, als unmittelbare Wirkungen des Fühlens und Denkens angesehen werden können, so ist einerseits der ursprüngliche Zusammenhang der psychischen Tätigkeiten klargelegt, andererseits ist aber auch erwiesen, dass das Gefühl die Vorbedingung und den Ausgangspunkt für alle anderen geistigen Fähigkeiten bildet, die sich als eine natürliche Folge aus dem Gefühl ergeben.

Es fragt sich nun, ob dem Einzelnen alle oder nur bestimmte Reize ins Bewusstsein treten können, so zwar, dass dem einen vermöge seiner natürlichen, individuellen Veranlagung etwas bewusst wird, wovon der andere keine Ahnung hat und haben kann, obgleich derselbe Reiz auf

Digitized by Google

ihn einwirkt. Die Beantwortung dieser Frage ist deshalb von Bedeutung, weil sich aus ihr die Grenzen ergeben, innerhalb welcher sich sämtliche seelischen Funktionen bewegen müssen, oder, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, die geistigen Fähigkeiten eines Menschen.

Ich will die Frage erst dahin beantworten, ob gewisse Reize bestimmten Individuen überhaupt, gleichviel durch welches Gefühl, bewusst werden können. Die Versuchung hier ein voreiliges Urteil abzugeben, liegt sehr nahe. Die Erfahrung lehrt: sämtlichen Menschen können — sobald sie keine organischen oder geistigen Defekte daran hindern — alle Reize bewusst werden, wenn sie genügend lange einwirken und die nötige Intensität haben; nur die Gefühle, durch welche sie bewusst werden, sind andere.

Wie bereits gesagt wurde, kann ein und derselbe Reiz demselben Individuum oft durch ganz verschiedene Gefühle ins Bewusstsein treten, je nach der Stimmung, in welcher man sich befindet. Da nun aber die Art und Weise, wie jemand zu Stimmungen disponiert ist, von seinem Temperament abhängt, dieses aber bei fast allen Menschen mehr oder minder verschieden ist, so muss schon aus diesem Grunde derselbe Reiz verschiedenen Personen auch durch ganz verschiedene Gefühle bewusst werden. Die Erfahrung bestätigt das vollinhaltlich, denn jeder weiss, dass dem einen etwas Vergnügen bereiten kann, was dem andern Abscheu einflösst.

Ob aber die Stimmung die alleinige Ursache ist oder ob nicht vielmehr der Hauptgrund in einer individuellen Veranlagung der Psyche zu suchen und auch zu finden ist? Darauf lässt sich erwidern, dass die Art, wie ein Mensch zu Stimmungen disponiert ist, schon als eine ihm von der Natur gegebene individuelle Veranlagung seiner Seele auf-

Digitized by Google

gefasst werden muss, denn wenn auch die Körperkonstitution das Temperament und damit die Stimmung unmittelbar beeinflust, so ist einerseits dieser Einfluss allein noch nicht ausschlaggebend, andererseits bliebe noch immer die Frage offen, ob die Psyche die Körperkonstitution oder die Körperkonstitution die Psyche beeinflusst. Ich glaube, sowohl der erste, wie auch der zweite Fall kann eintreten, je nachdem das eine oder das andere die Oberhand gewinnt; doch besteht zweifellos zwischen beiden ein Konnex, so dass sie sich gegenseitig anzupassen versuchen.

Wir brauchen uns aber mit der Beantwortung dieser Frage gar nicht aufzuhalten, wenn wir beweisen wollen, dass die Seele jedes Menschen — soweit wir sie aus ihren Funktionen durch die Empirie kennen — ganz besondere individuelle Anlagen und Fähigkeiten besitzen muss; denn die Erfahrung lehrt uns, dass die Anzahl der Gefühle, die einem Individuo zu Gebote stehen, um sich Reize von aussen zum Bewusstsein zu bringen, bei den meisten Menschen eine verschiedene ist, so dass der eine über ein reicheres —, der andere über ein ärmeres Gefühlsleben verfügt. Daraus erklärt sich auch, dass verschiedene Reize, der einen Person nur durch ein einziges —, der andern hingegen durch mehrere Gefühle bewusst werden können, und sobald die Stimmung mit einwirkt, kann sogar die Zahl der Gefühle beim selben Individuo grösser werden, wie die Zahl der Reize, die sie hervorgerufen hat. Es macht auch fast den Eindruck, als ob die wechselnden Stimmungen dazu da wären, um von den einem Individuo zu Gebote stehenden Gefühlen auch hin und wieder jene zu erregen, die durch das Bewusstwerden der verschiedenen Reize allein noch nicht geweckt werden könnten. Jedenfalls hat die Natur durch die Stimmung und den Stimmungswechsel ein treffliches Mittel gegeben, dass auch wenig Reize doch noch

Digitized by Google

verhältnismässig viele Gefühle hervorzurufen vermögen; sie scheint demnach ein Interesse daran zu haben, dass möglichst viel Gefühle erregt werden.

Unsere Behauptung betreffs der verschiedenen Anzahl der den einzelnen Menschen zu Gebote stehenden Gefühle wird indirekt auch durch die verschiedene Denkfähigkeit bewiesen, denn was einer nicht denken kann, das hat er auch nie gefühlt und umgekehrt, weil ja, wie wir gesehen haben, das Denken aus dem Fühlen entspringt.

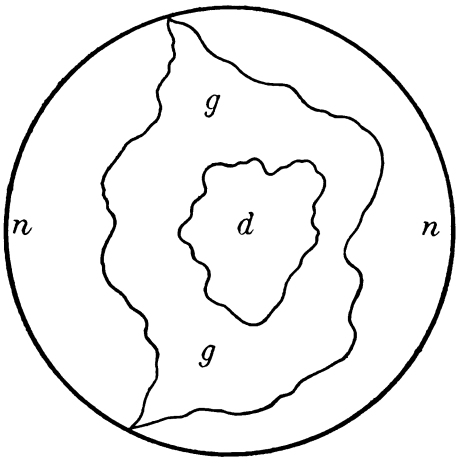
Wir können demgemäss sagen: den meisten Menschen wird ein und derselbe Reiz nicht nur durch verschiedene Gefühle bewusst, sondern auch die Anzahl der ihnen zu Gebote stehenden Gefühle ist gewöhnlich eine verschiedene, so dass der eine über ein reicheres, der andere dagegen über ein ärmeres Gefühlsleben verfügt.

Von der Summe der Gefühle, die ein Mensch infolge seiner individuellen Veranlagung zu fühlen vermag — wir wollen sie mit dem Buchstaben *n* bezeichnen —, fühlt er aber tatsächlich nur einen Teil, denn je nach den Verhältnissen, unter welchen er lebt, können gewisse Reize gar nicht auf ihn einwirken, ihm also auch nicht durch ein Gefühl bewusst werden. Dieser Teil aber, den er fühlt oder gefühlt hat, kann kleiner oder grösser sein, und je grösser er ist, je mehr er sich *n* nähert, umso harmonischer wird das Gefühlsleben. Daher wird ein Reiz, der durch ein Gefühl bewusst wird, welches man noch nicht oder so selten gefühlt hat, dass man sich seiner nicht mehr erinnert, einerseits als etwas Neues, noch nicht Dagewesenes mit grösstem Interesse, das ist mit stärkster Gefühlsbetonung, betrachtet werden, andererseits wird er aber auch, weil er das Gefühlsleben harmonischer gestaltet, zur Fortentwicklung des Seelenlebens beitragen.

Digitized by Google

Innerhalb dieser bewusstgewordenen Gefühle liegt selbstverständlich auch der gewusste Inhalt, das sind die durch die Gewohnheit abgestumpften und erkalteten Gefühle und Gefühlskomplexe. Das Denken eines Menschen kann sich demnach auf den gewussten Inhalt und auf diejenigen Reize erstrecken, die ihm bereits mindestens einmal bewusst geworden sind, bei denen aber der Gefühlston noch nicht abgestumpft ist. Im ersten Falle ist das Denken am sachlichsten, im zweiten steht es unter dem Einflusse des Gefühls, und will man etwas denken, was noch nie durch ein Gefühl bewusst geworden ist, der individuellen Veranlagung gemäss aber bewusst werden könnte, so hat man wohl eine dunkle Ahnung von dem Gedachten, man kann sich vielleicht auch ein vages Bild mit verschwommenen Konturen davon machen; aber feste, greifbare Gestalt kann es nicht annehmen, und man kommt sich so vor, als wüsste man nicht recht, was man wollte. Etwas zu denken, was ausserhalb *n* liegt, ist deshalb unmöglich, weil man gar nicht weiss und wissen kann, dass es überhaupt vorhanden ist.

Folgende graphische Darstellung wird das noch anschaulicher und verständlicher machen:



Digitized by Google

In vorstehender Zeichnung soll der Kreis die Grenzen darstellen, innerhalb deren sämtliche Gefühle (*n*) liegen, die ein und dieselbe Person, nennen wir sie X, überhaupt zu fühlen fähig ist, so dass jene Gefühle, die sich ausserhalb des Kreises befinden, von dieser Person auf Grund ihrer natürlichen Veranlagung nicht gefühlt werden können, selbst wenn der erforderliche Reiz auf sie einwirken würde. Die mit *g* bezeichnete Fläche umfasse alle jene Gefühle, die bereits einmal gefühlt wurden, deren Gefühlston aber noch nicht abgestumpft und erkaltet ist, und der Raum *d* stelle den gewussten Inhalt vor, also die erkalteten und abgestumpften Gefühle und Gefühlskomplexe; er ist so gewissermaßen der Nordpol im Gefühlsleben.

Die Grösse von *n* ist natürlich nicht feststehend und wohl bei fast allen Menschen verschieden, auch lässt sie sich nicht genau feststellen, weil man nie weiss, ob es nicht doch noch Reize gibt, die durch ein Gefühl bewusst werden könnten, welches diese Person noch nicht gefühlt hat; dass sie aber verschieden ist, dass wissen wir. Ebenso ist *g* variabel je nach den Lebensverhältnissen der einzelnen Menschen, die nicht derart sind, dass alle Reize auf sie einwirken, die bei ihrer Einwirkung möglicherweise durch ein bisher noch nicht gefühltes Gefühl ins Bewusstsein treten könnten. Je grösser *g* wird, umso harmonischer wird das Gefühlsleben, und wenn *g* den Kreis *n* ganz ausfüllt, dann herrscht im Gefühlsleben dieses Menschen vollständige Harmonie. *d* muss selbstverständlich immer kleiner sein wie *g*, und seine Grösse hängt lediglich davon ab, wie oft dasselbe Gefühl gefühlt wird und in welchem Maße eine Person veranlagt ist, sich etwas anzugewöhnen, beziehungsweise wie lange es dauert, bis sich ein Gefühl bei ihr abstumpft.

Aus dem Gesagten ergibt sich aber auch, dass kein Mensch von seinem Ich loskommt, weshalb es weder ein

Digitized by Google

interesseloses Gefühl noch eine objektive Erkenntnis geben kann. Das Interesse, welches wir für etwas haben, ist ja weiter nichts, als wie das Gefühl, durch welches uns ein Reiz bewusst wird; demnach ist der Begriff „interesseloses Gefühl“ (die ästhetischen Gefühle werden bekanntlich so bezeichnet) ein Widerspruch. Ebenso unmöglich ist eine objektive Erkenntnis, weil man sich nie und nirgends vom Ich sowohl, als wie auch von der Lust am Ich und für das Ich frei machen kann; denn das Ich eines Menschen ist ja weiter nichts als das speziell ihm zukommende Fühlen, Vorstellen und Wollen, ohne welches sein Ich nicht vorhanden wäre. Darum wird das Fühlen der Ausgangspunkt und die Quelle des Seelenlebens sein und bleiben, weil es nie gelingen kann, das gefühlte und fühlende Ich, das Ichgefühl, ganz zu eliminieren. Zweifellos wird durch diese Tatsache die Notwendigkeit und Allgemeinheit unserer Erkenntnis gefährdet und in Frage gestellt, und hierdurch werden die Grundlagen erschüttert, auf denen unsere Objektivität und Wahrheit beruht.

Das Gefühl ist somit eine der wesentlichsten Grundäusserungen der Seele, und wenn es so lange dauerte, bis es in seiner relativen Selbständigkeit und Bedeutung erkannt, ja auch nur benannt wurde, so liegt das darin, dass es auch zugleich das dunkelste und unklarste, das verborgenste und tiefste Element des Seelenlebens ist.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Was verstehen wir unter Kunst?

Wenn man das, was in der Kunstwissenschaft und Ästhetik im Laufe der Zeiten zu Tage gefördert wurde, an sich vorbeiziehen lässt, dann kommt man zu der Überzeugung, dass auf keinem Gebiete — ausgenommen dem der Religion — mehr von Goethes Spruch:

„Im Auslegen seid frisch und munter!
Legt ihr's nicht aus, dann — legt was unter."

Gebrauch gemacht wurde wie auf diesem.

Sowie die Religionen an Stelle Gottes ihre Götzen stellen, genau ebenso hat man an die Stelle der Kunst Dogmen gesetzt, die mit der Kunst ebensoviel gemein haben, als wie die Götzen mit Gott, nämlich nichts. „Geist und Natur, so spricht man nicht zu Christen!" heisst es im Faust, und dieser wahre Ausspruch gilt in übertragenem Sinne auch für unsere Kunstwissenschaft.

Von den vielen Definitionen, die über die Kunst gegeben wurden, stimmen auch nicht zwei überein, und daraus folgt, dass diejenigen, die unter Kunst so verschiedenes verstehen, auch von verschiedenem sprechen. Und wovon sprechen sie? Sie sprechen lediglich von dem Kunstdogma, zu welchem sie sich bekannt haben, und nicht von der Kunst, sie machen es genau so wie die Angehörigen einer Religion, die, wenn sie von Gott reden, stets den

Digitized by Google

Götzen meinen, den die Religion, zu der sie sich bekennen, an die Stelle Gottes gesetzt hat. Dass aber dieses Kunstdogma ebensowenig Kunst ist, wie der Götze Gott, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Die Ursache, dass dem so ist, finden wir darin, dass niemand von seinem Ich loskommen kann.

Um nun nicht auch in dieselbe Sackgasse zu geraten, wollen wir versuchen, die Tätigkeit der Kunst aus Naturgesetzen herzuleiten.

Jedes Volk, welches eine gewisse Kulturstufe erreicht hat, empfindet das Bedürfnis nach Kunst und künstlerischer Betätigung. Von den frühesten Zeiten bis auf heute ist dieses Bedürfnis bestehen geblieben, und darum kann es nicht als etwas Überflüssiges, Entbehrliches bezeichnet werden, sondern muss vielmehr in der Natur des Menschen seine Begründung finden. Wäre die Kunst bloss Selbstzweck, wie manche behaupten, dann würde sie sicher schon aus unserem Leben verschwunden sein, denn die Natur scheidet früher oder später alles Überflüssige und Nutzlose unbarmherzig aus, vorausgesetzt, dass es überhaupt etwas Überflüssiges gibt und die Menschen nicht unter dieser Bezeichnung bloss das verstehen, was zufolge ihrer unvollkommenen Erkenntnis zwecklos ist. Aber von einem Ausscheiden der Kunst aus unserem Leben kann gar keine Rede sein, im Gegenteil, ihr Wirkungskreis wird immer grösser und weiter, in alle Schichten des Volkes dringt sie ein, und erst vor kurzem wurde sie sogar in Zusammenhang mit der Erziehung der Kinder gebracht.

Der Grund für das Ansteigen und Wachsen eines Bedürfnisses ist aber stets in unserer Fortentwickelung zu suchen und zu finden. Nun fragt es sich: was wird, was kann durch die Kunst weiterentwickelt werden? und da steht wohl zweifellos fest, dass das nur eine unserer seelischen Fähigkeiten sein kann. Der Ausgangspunkt und die

Digitized by Google

Quelle unseres Seelenlebens ist aber, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, das Gefühl, aus ihm entwickeln sich alle übrigen Funktionen unserer Seele, zu denen auch das Denken gehört.

Was macht nun aber ein Mensch, der etwas gedacht hat, von dem er annimmt, dass es für weitere Kreise von Bedeutung sein kann? Er teilt es zunächst anderen mit, z. B. seinen Freunden und Bekannten, um sich von der Bedeutung seines Gedankens zu überzeugen. Dazu zwingt ihn ein Naturtrieb, und selbst wenn er nur denkt, um materiellen Nutzen für sich allein zu haben, so ist er sich doch deutlich bewusst, dass nur der Nutzen, den er aus seinem Gedanken zieht, sein Eigen ist, während der Gedanke selbst ein Beitrag zur Fortentwickelung der Menschheit bildet und als solcher dieser zugänglich gemacht werden muss. Und wodurch macht er ihn zugänglich? Dadurch, dass er ihn darstellt, entweder durch die Sprache oder, falls es sich um eine Maschine oder etwas ähnliches handelt durch Zeichnungen, Modelle u. s. w., jedenfalls wird er sich zur Darstellung immer derjenigen Mittel bedienen, die ihm für seinen Zweck am geeignetsten erscheinen. Die Darstellung seines Gedankens wird derart gehalten sein, dass jeder, der sie zu Gesichte bekommt, dasselbe zu denken vermag, was der Darsteller gedacht hat, vorausgesetzt, dass die Vorbedingungen für dieses Denken vorhanden sind.

Ebensogut aber, wie jemand einen Gedanken haben kann, den er durch entsprechende Darstellung so wiedergibt, dass andere ihn gleichfalls denken können (ich sage nicht müssen), ebensogut kann er auch ein Gefühl haben, welches er aus irgend einem Grunde anderen Personen mitzuteilen wünscht.

Und was wird er tun, um dieses Gefühl anderen mitzuteilen? Er wird es darstellen, so darstellen, dass

Digitized by Google

durch diese Darstellung bei anderen dieselben Gefühle hervorgerufen werden können (ich sage nicht müssen), die er gefühlt hat.

Einige Beispiele aus dem täglichen Leben mögen das Gesagte erläutern. Man stelle sich ein Ehepaar vor, welches sich gezankt hat. Der Mann läuft wütend davon und sucht einen Freund auf, dem er das Vorgefallene mitteilt. Zuerst wird er dem Freunde auseinandersetzen, um was es sich gehandelt hat, damit der Freund den Grund des Zwistes verstehen kann. Ist so das Denken des Freundes angeregt worden, dann wird der gekränkte Ehegatte ihm die ganze häusliche Szene darstellen, so als ob sie sich eben jetzt erst abspielen würde. Er wird das Keifen und Weinen seiner Frau nachmachen, wird seine Entrüstung markieren, kurzum wird durch Stellungen, Bewegungen, Stimmveränderungen, Mienenspiel u. dgl. den ganzen Vorgang so darstellen, dass durch diese Darstellung bei seinem Freunde dieselben Gefühle hervorgerufen werden können, die er selbst gefühlt hat. Er tut das lediglich zu dem Zwecke, damit sein Freund ihm umso eher und mit umso grösserer Überzeugung beistimmt. Sein Instinkt sagt ihm dabei, dass sein Freund erst so fühlen muss wie er, damit er auch so denken kann.

Ähnliche sehr instruktive Fälle kann man bei Gerichtsverhandlungen beobachten. Erst wird der Angeklagte versuchen, seine Gedanken so darzulegen, dass der Richter sie gleichfalls denken kann; dann wird er aber auch den betreffenden Vorgang durch Stellungen, Bewegungen, Mienen, Stimmveränderungen, kurzum durch alle ihm zu Gebote stehenden und geeigneten Mittel so darstellen, dass diese Darstellung beim Richter dieselben Gefühle hervorruft, die er in diesem Falle gefühlt hat. Ungebildete Personen mit gering entwickeltem Denkvermögen werden das fast stets

Digitized by Google

tun und durch ausführliche Schilderung und Darstellung aller Details den Richter für sich zu gewinnen suchen. Aber auch geistig hochentwickelte Personen fühlen diesen Drang, der jedoch durch ihr Denken in Schach gehalten wird. Dabei sagt uns immer der Instinkt: fühlt er, nämlich der Richter, erst so wie ich, dann wird er auch so denken. Wie sehr wir innerlich davon überzeugt sind, dass der Richter erst das fühlen muss, was wir gefühlt haben, um auch unser Denken zu verstehen, zeigt sich darin, dass viele Personen, trotz der Ermahnungen, bei der Sache zu bleiben doch nicht von der Darstellung ihrer Gefühle abzubringen sind und den Richter, der in kurzer Zeit möglichst viele Parteien abfertigen möchte, lieber nervös machen, als dass sie auf die Darstellung ihrer Gefühle verzichten. Eigentlich ist es eine Ungerechtigkeit, wenn der Richter dem Angeklagten das verweigert, denn wir wissen, dass sich tatsächlich aus dem Fühlen erst das Denken ergibt.

In den weniger gebildeten Kreisen des Volkes ist die Darstellung der Gefühle ein wesentliches Verständigungsmittel, weil, wie bereits im ersten Kapitel gesagt wurde, hier nicht der gewusste Inhalt vorhanden ist, um einem Gefühle den nötigen Halt und die Resonanz zu geben; und infolgedessen wird das Gefühl bei solchen Personen an die Stelle des Denkens gesetzt. Man betrachte zwei Droschkenkutscher; wenn die sich was zu sagen haben, so werden sie sich das gewöhnlich so darstellen, dass diese Darstellung in erster Linie auf ihr Gefühl wirkt, daher die lebhafte Gestikulation, das ausgeprägte Mienenspiel und die farbenreiche Sprechweise bei solchen Naturmenschen.

Nun stellen wir uns einmal den Fall vor, jemand ginge in einer schönen Landschaft spazieren, etwa bei Sonnenuntergang, und wollte nun die Gefühle, durch welche ihm alle diese Naturschönheiten bewusst werden, auch anderen

Digitized by Google

mitteilen, sodass sie dasselbe fühlen können, ich sage können, nicht müssen, was er gefühlt hat. Er wird, um das zu erreichen, das, was ihm bewusst wird, darstellen und zwar so, wie es ihm bewusst wird. Das kann er einerseits dadurch, dass er mittels Farben und Linien alles so wiedergibt, wie er es sieht, andererseits kann er aber auch die empfangenen Eindrücke einem Freunde in einem Briefe so schildern, dass bei diesem gleiche oder ähnliche Gefühle hervorgerufen werden können, und da der Rhythmus seinen Absichten vielleicht förderlich ist, bringt er diese Darstellung seiner Gefühle in Reime und schreibt drüber „Der Abend“ oder „Der Spaziergang“ oder sonst etwas, das mit dem Inhalt in Zusammenhang zu bringen ist.

Ein anderer hat einen Bekannten, der ist blind. Auch da lässt ihn die Natur nicht im Stich, denn er kann durch Töne seine Gefühle so darstellen, dass diese Darstellung auch bei dem Blinden entsprechende Gefühle hervorzurufen vermag.

Wieder ein anderer begegnet im Walde einer alten Frau, die Holz sucht, und möchte die Gefühle, durch welche ihm diese Frau bewusst wird, auch bei anderen hervorrufen; infolgedessen stellt er die Frau, so wie er sie gesehen hat, dar, und da er, wie wir annehmen wollen, kein Amateurphotograph ist, so nimmt er einen Steinblock und meisselt so lange daran herum, bis das, was übrig bleibt, bei ihm dieselben Gefühle hervorruft, wie diese Frau.

Oder gehen wir zu einem Bankbesitzer, dessen Geschäft unmittelbar vor dem Zusammenbruche steht, der aber nicht den Mut besitzt, seine verzweifelte Lage offen zu bekennen, und erst durch einen energischen Advokat zur Konkursansagung gezwungen werden muss. Wollen wir nun die Gefühle, die dieser Bankinhaber, seine Familie, seine Angestellten u. s. w. im Verlaufe der Ereignisse alle gefühlt

Digitized by Google

haben, anderen mitteilen, so können wir das dadurch erreichen, dass wir durch geeignete Personen die ganzen Vorgänge — etwa unter dem Titel „Ein Fallissement“ — vorführen lassen, als ob sie sich erst eben jetzt abwickeln würden.

Was lehren uns diese Beispiele? Sie zeigen uns erstens, dass im menschlichen Leben sehr oft Gefühle mit der Absicht dargestellt werden, bei anderen durch diese Darstellung dieselben Gefühle hervorzurufen. Wohin wir uns auch wenden mögen: überall stossen wir auf solche Gefühlsdarstellungen, unser ganzes Leben ist von ihnen durchdrungen, und das ist natürlich, weil das Gefühl der Ausgangspunkt und die Quelle unseres Seelenlebens ist, was uns die gegebenen Beispiele geradezu beweisen. Zweitens lernen wir aber auch die Notwendigkeit dieser Gefühlsdarstellungen einsehen. Sie bilden nicht nur ein Verkehrsmittel, sondern dienen auch zur Fortentwickelung unseres Seelenlebens, weil sie bei uns Gefühle hervorzurufen vermögen, die wir noch nicht oder doch nur sehr selten und vor allen Dingen nicht in unseren gewöhnlichen Lebensverhältnissen gefühlt haben, und diese neuerweckten Gefühle sind ein Ansporn zum Fortschritt, sie geben unserem Denken immer neue Nahrung. Hiermit ist auch gleichzeitig der Weg gezeigt, den wir gehen müssen, wenn wir das Seelenleben eines Menschen vervollkommnen d. h. möglichst entwickeln wollen. Wissenschaftliche und gelehrte Bücher fruchten gar nichts, wohl aber solche Gefühlsdarstellungen, aus denen sich dann das Bedürfnis zu denken und somit das Denken selbst ergibt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass unser Erziehungs- und Volksbildungswesen weit grössere Erfolge aufzuweisen hätte, wenn es sich diese Tatsache zu nutze machen würde. Die Natur selbst weist uns auf die Bedeutung der Gefühlsvermittelung hin, die für sie sehr wichtig sein muss, wich-

Digitized by Google

tiger wie das Sehen, das Hören oder eine Sinnesempfindung allein, sonst hätte sie nicht so verschiedene, ganz von einander unabhängige Wege geschaffen, auf welchen diese Vermittelung vor sich gehen kann.

Es ist uns also möglich, sowohl unsere Gedanken wie auch unsere Gefühle so darzustellen, dass durch diese Darstellungen auch bei anderen Personen dieselben Gedanken beziehungsweise Gefühle hervorgerufen werden können.

Wie nennen wir nun eine Darstellung, durch welche uns Gedanken, die ein anderer gedacht hat, so übermittelt werden können, dass wir sie auch zu denken vermögen? Darauf lässt sich nur antworten, eine solche Darstellung, die durch Worte, gewisse Zeichen (Mathematik, Chemie), sowie bildliche oder körperliche Wiedergabe (Geometrie, Maschinenbau, Anatomie u. s. w.) bewirkt werden kann, bezeichnen wir als ein wissenschaftliches Werk und die in der Darstellung enthaltenen Gedanken als Wissenschaft im weitesten Sinne des Wortes.

Haben wir vielleicht auch eine Bezeichnung für jene Darstellungen, durch welche uns die Gefühle eines anderen übermittelt werden können? Die Antwort auf diese Frage kann nur lauten: eine solche durch Worte, Linien, Farben, Töne und dergleichen bewirkte Darstellung von Gefühlen nennen wir ein Kunstwerk und die durch die Darstellung übermittelten Gefühle Kunst, gleichfalls im weitesten Sinne des Wortes.

Damit hätten wir die Frage: „Was verstehen wir unter Kunst?“ beantwortet und können nunmehr sagen:

Jede Darstellung, durch welche dieselben Gefühle, die ein anderer gefühlt hat, bei uns gleichfalls hervorgerufen werden sollen und und können (ich sage nicht müssen), heisst ein Kunst-

Digitized by Google

werk und die durch eine solche Darstellung bei uns hervorgerufenen Gefühle, Kunst, im Gegensatz zu jenen Gefühlen, durch die uns ein Reiz bewusst werden könnte, wenn er selber und nicht nur seine Darstellung, auf uns einwirken würde. Die Gefühle, durch welche uns der Reiz selbst bewusst wird, nennen wir schlechtweg Natur, diejenigen hingegen, durch welche der dargestellte Reiz ins Bewusstsein tritt, Kunst. Der Künstler tut daher weiter nichts, als wie Reize, die ihm bewusst geworden sind, so darstellen, wie sie ihm bewusst wurden, mit der Absicht, bei anderen dadurch dieselben Gefühle hervorzurufen, die er bei der Einwirkung dieses Reizes gefühlt hat; er sagt uns, indem er uns sein Werk vorführt, so habe ich das und das gefühlt, betrachtet diese Darstellung und dann fühlt mir das nach. Durch welche Gefühle einem Künstler bestimmte Reize bewusst werden, hängt lediglich von der natürlichen Veranlagung seines Gefühlslebens und von der Stimmung, in welcher er sich befindet, ab, also mit andern Worten: von seinem Ich.

Selbstverständlich kann auch die Darstellung eines Gedankens ein Kunstwerk sein und zwar dann, wenn dieser Gedanke — wie z. B. in Goethes „Faust“ — Gefühle hervorzurufen vermag; doch handelt es sich auch hier wieder bloss um das Gefühl, denn in dem betreffenden Gedanken ist dann eben der Reiz zu suchen, der durch dieses Gefühl bewusst wurde.

Auch hängt es ganz von der Grösse des gewussten Inhalts eines Menschen ab, ob eine Darstellung sein Gefühl anzuregen vermag oder nicht; denn ist das Gefühl, welches die Darstellung bei ihm hervorrufen könnte, bereits durch

Digitized by Google

die Gewohnheit abgestumpft und erkaltet, dann kann es nicht mehr hervorgerufen werden, und den Betreffenden lässt die Darstellung gleichgültig oder wie man gewöhnlich sagt kalt. Da aber mit dem Alter und mit zunehmender Bildung auch die abgestumpften und erkalteten Gefühle und Gefühlskomplexe, also der gewusste Inhalt, zunehmen, so werden auch ältere und gebildetere Personen durch ein Kunstwerk schwerer zu befriedigen sein wie Kinder und Naturmenschen. Daraus erklärt sich auch, dass der eine etwas für ein Kunstwerk hält, was der andere für Pfuscherei, für eine zwecklose Nichtigkeit erklärt, und die beste Illustration zu dieser Tatsache finden wir darin, dass ein und derselbe Mensch in der Volksschule sein Kunstbedürfnis durch Indianerschmöker, in den höheren Klassen des Gymnasiums durch Schillers Werke und im reiferen Alter durch Goethe oder Shakespeare befriedigen kann.

Gibt es auch Darstellungen, die Gedanken und Gefühle zugleich hervorrufen können? Gewiss, und zwar sind das in erster Linie solche wissenschaftliche Werke, die wir mit der Bezeichnung „populär“ charakterisieren; hier sind nicht bloss Gedanken, sondern auch Gefühle dargestellt, dergestalt, dass das Fühlen dem Denken zu Hilfe kommt. Und warum ist beides miteinander vermengt? Aus dem einfachen Grunde, damit auch jene Menschen, deren gewusster Inhalt noch sehr klein ist, die Gedanken denken können, welche der Darsteller ihnen vermitteln will. Ist das nicht wieder ein Beweis, dass das Gefühl die Quelle und der Ausgangspunkt aller übrigen seelischen Funktionen ist? Und erklärt sich daraus nicht auch, dass gebildete Menschen mit viel gewusstem Inhalt solchen Werken wenig Geschmack abgewinnen?

Man könnte nun die Frage aufwerfen: sind alle Darstellungen, durch welche dieselben Gefühle, die ein anderer

Digitized by Google

gefühlt hat, auch bei uns hervorgerufen werden sollen und können Kunstwerke, oder können nur die Darstellungen ganz besonderer Gefühle, von den und den Eigenschaften, diese Bezeichnung beanspruchen? und wenn das der Fall ist, welche Gefühle sind das, wie müssen sie beschaffen sein?

Die Antwort auf diese Frage gibt das folgende Kapitel.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Welche Gefühle soll ein Kunstwerk hervorrufen?

Die meisten Menschen werden eine Gefühlsdarstellung nur dann als Kunstwerk bezeichnen wollen, wenn gewisse Forderungen, zu deren Stellung sie sich berechtigt glauben, erfüllt werden.

Diese Forderungen lauten wohl bei den meisten gleich, nur ist das, was sie befriedigen könnte, fast bei jedem etwas anderes, und darum wird ihre Begründung in der verschiedenen Entwickelung des Seelenlebens sowohl, wie auch in der individuellen Veranlagung des Ichs zu suchen und auch zu finden sein.

Das wird uns sofort klar, wenn wir die erste Forderung, die wohl jeder an ein Kunstwerk stellen zu müssen glaubt, näher betrachten. Sie lautet: man muss von jedem Kunstwerk in erster Linie verlangen, dass es von gewisser Bedeutung sei, dass es uns über das Alltägliche hinaushebt, dass es uns nicht das sagt, was wir uns schon tausend Male selbst gesagt haben, und dass es Interesse hervorruft. Diese vier Wünsche bilden genau besehen eigentlich nur einen einzigen, der psychologisch so auszudrücken wäre: wir verlangen von einem Kunstwerke, dass es möglichst starke Gefühle in uns hervorruft. Die stärksten, ich meine intensivsten Gefühle sind aber, wie wir im ersten Kapitel gesehen haben, stets diejenigen, welche uns neu sind, also

Digitized by Google

die noch nicht von uns gefühlt wurden; denn wir wissen, dass sich jedes Gefühl bei öfterer Wiederholung abstumpft und schliesslich erkaltet und gewusster Inhalt wird. Je öfter wir daher etwas gefühlt haben, umso bedeutungsloser, alltäglicher und uninteressanter wird es uns erscheinen; haben wir hingegen etwas noch nie oder erst sehr selten gefühlt, dann werden wir ihm als etwas Neuem unser ganzes Interesse und unsere ganze Aufmerksamkeit zuwenden, weil es aus dem Rahmen des Alltäglichen plastisch hervortritt und sich dadurch als etwas Bedeutendes darstellt. Oft kann ein Reiz schon dadurch Interesse hervorrufen, dass das Gefühl, durch welches er ins Bewusstsein tritt, eine Intensität erreicht, die es bisher noch nicht erlangen konnte; und wenn das der Fall ist, werden wir diesem Reiz sicher auch als etwas Bedeutendem, Nichtalltäglichem unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Daraus erklärt sich, dass, obwohl die Mehrzahl dieselbe Forderung an ein Kunstwerk stellt, dennoch jeder eigentlich etwas anderes verlangt, denn sowohl die Entwickelung des Seelenlebens und die Veranlagung des Ichs, wie auch die Lebensverhältnisse sind bei den meisten Menschen verschieden, und eben aus diesen Gründen werden auch die Gefühle, die ihnen neu oder noch wenig bekannt sind, also für sie das grösste Interesse und die höchste Bedeutung haben, fast immer andere sein, so dass der eine etwas als Kunstwerk bezeichnet, an welchem der andere gleichgültig vorbeigeht, weil es kein Gefühl in ihm hervorzurufen vermag.

Ist es denn berechtigt und unbedingt notwendig, von einem Kunstwerk zu verlangen, dass es Gefühle hervorruft? Diese Frage muss schon deshalb bejaht werden, weil wir doch lediglich zu dem Zwecke Gefühle darstellen, um sie auch anderen Personen mitzuteilen. Aber die Berechtigung

Digitized by Google

dieser Forderung liegt noch tiefer. Wir wissen, dass jedem Menschen infolge seiner natürlichen Veranlagung bloss eine gewisse Anzahl von Gefühlen zur Verfügung steht, die bei verschiedenen Personen verschieden ist, und von diesen Gefühlen sind — je nachdem Reize eingewirkt haben, die durch dieses oder jenes Gefühl ins Bewusstsein getreten sind — mehr oder weniger bereits gefühlt worden. Diejenigen Gefühle aber, die wir noch nicht gefühlt haben, wohl aber fühlen könnten, wollen wir, infolge des Naturtriebes, uns weiterzuentwickeln, auch fühlen und darum verlangen wir von einer Gefühlsdarstellung in erster Linie, dass sie neue oder noch selten gefühlte Gefühle bei uns hervorruft; und da die Natur selbst den Trieb nach Fortentwickelung in uns hineingelegt hat, so hat sie uns damit auch das Recht gegeben, das zu verlangen, was diesen Trieb befriedigt.

Darum wäre es töricht, wollten wir jemandem das Recht streitig machen, sich aus den vorhandenen Kunstwerken jene auszuwählen, die zur Weiterentwicklung seines Gefühlslebens beizutragen geeignet sind; aber noch törichter ist es, wenn jemand allen übrigen Menschen seinen Ichstandpunkt aufzudrängen sucht, indem er solchen Kunstwerken, die bei ihm kein Interesse hervorrufen, ihre Berechtigung und ihren Wert abspricht, und das wäre selbst dann noch verwerflich, wenn diese Person das höchstentwickelte Ich besässe, weil diejenigen, deren Ich von der Natur anders gestaltet wurde, oder die in Verhältnissen leben, in denen ihre Gefühlswelt wenig Anregungen empfangen kann, dasselbe Bedürfnis, dasselbe Verlangen und dasselbe Recht haben, ihr Gefühlsleben weiterzuentwickeln.

Man wird mir einwenden, dass wir doch eine ganze Reihe der verschiedensten Kunstwerke besitzen, die auf die Mehrzahl der Menschen den tiefsten Eindruck ausüben und

Digitized by Google

nur bei einer sehr geringen Anzahl minderentwickelter und schwachbegabter Individuen ohne Wirkung bleiben, sodass hier von einem Ichstandpunkt des Einzelnen nichts oder kaum etwas zu bemerken sei. Darauf erwidere ich: allerdings üben sehr viele Kunstwerke auf die Mehrzahl der Menschen eine sehr grosse Wirkung aus; doch ist damit noch nicht erwiesen, dass diese Wirkung bei jedem Einzelnen dieselbe ist, auch findet sich die Ursache hierfür in etwas ganz anderem. Alle hervorragenden Künstler, deren Arbeiten allgemein als Kunstwerke anerkannt werden, besitzen oder besassen auch ein hochentwickeltes Gefühlsleben. Sie können daher so manches fühlen, was die Mehrzahl ihrer Zeitgenossen noch nicht gefühlt hat, und das umso mehr, weil auch ihre freieren Lebensverhältnisse sie mit Reizen in Berührung bringen, welche der grossen Masse, die im Einerlei des Berufslebens aufgeht, verschlossen bleiben. Es ist demnach erklärlich, dass wir eine ganze Reihe von Gefühlsdarstellungen besitzen, die bei den meisten Menschen Gefühle hervorrufen und infolgedessen von der Mehrzahl als Kunstwerke anerkannt werden, und daraus wieder ist zu ersehen, dass es berechtigt ist, wenn man Künstler Propheten nennt, denn sie sind sehr häufig in der Lage, etwas zu fühlen, was erst lange nachher auch anderen bewusst wird und noch später durch Abstumpfung des Gefühlstones den gewussten Inhalt bereichert. Besonders die Werke Shakespeares zeigen das in einer Weise, die Staunen erregen muss, und ebenso lässt sich bei Goethe, Schiller und vielen anderen erkennen, dass sie ausserhalb ihrer Generation standen und bereits einem kommenden Zeitalter angehörten. Das ist auch der Grund, warum so viele Künstler erst nach ihrem Tode erkannt und gewürdigt werden, denn je entwickelter ihr Gefühlsleben ist, um so mehr werden sie in einer Sphäre leben, der sich die in ihrem Zeitalter

Digitized by Google

wurzelnden Menschen, je nach ihrer Fortentwickelung, erst allmählich nähern können, und diese Personen wenden sich lieber den weniger bedeutenden, aber ihnen dafür näherstehenden Künstlern zu, weil die nicht von Voraussetzungen ausgehen, welche vielleicht erst bei kommenden Generationen vorhanden sind. Je mehr Konzessionen daher ein Künstler seinem Zeitalter dadurch macht, dass er hauptsächlich solche neue oder selten gefühlte Gefühle vermittelt, welche unmittelbar an das bereits Gefühlte anknüpfen, umso grösseren Wiederhall wird er bei seinen Zeitgenossen finden, weil diese Kunstwerke auf dem schon Vorhandenen weiteraufbauen und so eine natürlichere und gesündere Fortentwickelung ermöglichen, als wie die Darstellungen anomal hochentwickelter Individuen, welche von Voraussetzungen ausgehen, die bei den Durchschnittsmenschen ihres Zeitalters noch in grauer Ferne liegen, wodurch sie dann entweder nicht verstanden werden können oder keinen Halt finden. Freilich liegt es nicht in der Macht des Künstlers, die Gefühle so auszuwählen, dass ein mehr oder weniger bedeutendes Kunstwerk zustande kommt, denn er kann sich von seinem Ich nicht losmachen und wird immer diejenigen Reize für die bedeutendsten halten, welche bei ihm die stärksten Gefühle hervorrufen.

Die Bedeutung, welche einem Kunstwerk von der Mitwelt beigemessen wird, das Interesse, welches sie für dasselbe zeigt, ist demnach direkt abhängig von der Entwickelung des Gefühlslebens sowohl bei dem betreffenden Künstler, wie auch bei der Mehrzahl der übrigen Menschen, die ihr eigenes Ich als Maßstab anlegen und demgemäss urteilen.

Daraus erklärt sich auch, dass manche Kunstwerke rasch veralten, während andere sich durch Generationen hindurch fortpflanzen, bis die Gefühle, welche sie darstellen, mehr oder weniger abgestumpft und erkaltet sind.

Digitized by Google

Gottsched, Kotzebue, Birch-Pfeiffer, Benedix, Paul Lindau u. v. a. waren einst ebenso starke wie kurze Erfolge beschieden, und nehmen wir nur Goethes „Werther", der für seine Zeit ein Ereignis war, bei uns aber kaum den zwanzigsten Teil der damaligen Wirkung erzielt, dann haben wir drastische Beispiele für unsere obigen Behauptungen. Das Umgekehrte sehen wir bei Shakespeare, der bei späteren Generationen eine weit grössere Anerkennung und ein bedeutend tieferes Verständnis fand wie bei seinen Zeitgenossen. Veralten wird früher oder später jedes Kunstwerk, weil die Gefühle, welche es hervorruft, beziehungsweise übermittelt, infolge der Gewohnheit immer mehr und mehr abgestumpft werden und auch durch die Fortentwickelung des Gefühlslebens sowohl, wie auch durch die Vermehrung des gewussten Inhalts unser Bedürfnis nach neuen Gefühlen eine fortwährende Verschiebung erfährt. Die Kunstgeschichte und die zahlreichen Kunstwerke, welche nur noch historischen Wert für uns haben, bestätigen das, und wenn wir in unseren heutigen Tagen Klagen hören, dass man den Klassikern immer weniger Interesse entgegenbringt, dann ist der Grund hierfür eben darin zu suchen, dass die Gefühle, welche diese Kunstwerke hervorrufen, bei vielen schon mehr oder minder erkaltet sind, das heisst dem gewussten Inhalt einverleibt wurden. Ein alter Schauspieler, der bereits vor 40 Jahren den Mephistopheles in Goethes Faust darstellte, erzählte mir einst, dass die Wirkung, die dieses Meisterwerk damals erzielte, im Vergleich zu der heute bei noch besserer Darstellung erreichbaren eine bedeutend grössere war, und ebenso geht es mit anderen Kunstwerken auch. Die Ausstellungen moderner Bilder werden häufiger besucht wie die Museen, in denen die Arbeiten eines Tizian, Raffael, Holbein, Dürer, Rembrandt, und anderer hervorragender Meister früherer Epochen auf-

Digitized by Google

gestapelt sind, und fragt man warum, dann lautet die Antwort, weil mehr Interesse hervorgerufen wird. Interesse ist aber weiter nichts, als der Gefühlston, durch den ein Reiz sich den Zutritt zu unserem Bewusstsein erzwingt.

Schon im vorigen Kapitel wurde gesagt, dass man häufig im Volksschulalter Indianergeschichten als die bedeutendsten Kunstwerke betrachtet, im Jünglingsalter für Schiller schwärmt und sich als Mann Goethe, Shakespeare oder einem Modernen zuwendet; und das, was hier beim Einzelnen vor sich geht, genau dasselbe kann man auch bei der Gesamtheit beobachten.

Das abnehmende Interesse für die Klassiker und andere hochbedeutende Künstler aus längst vergangenen Zeiten ist daher nicht als ein Rückschritt, sondern eher als ein Fortschritt zu betrachten, und jene, bei denen diese Kunstwerke noch immer starkes Interesse hervorrufen, sind nicht mehr, sondern gerade weniger entwickelt, weil ihnen erst das durch Gefühle bewusst wird, was bei anderen schon gewusster Inhalt ist, also keine Gefühle und damit auch kein Interesse mehr hervorruft, wobei ich allerdings voraussetze, dass einstmals entsprechende Gefühle durch diese Kunstwerke geweckt worden sind. Die neuen Gefühlsdarstellungen, denen man bei fortschreitender Entwickelung sein Interesse zuwendet, brauchen deshalb nicht gehaltvoller zu sein, wie die alten, denn die Hauptsache ist, dass sie Gefühle hervorrufen, die noch nicht gefühlt worden sind. Sie bilden also eine Ergänzung zum Vorhergehenden und sind daher gewöhnlich dessen Gegenteil.

Wollte man bloss Gefühle von besonderen Qualitäten für die Darstellung geeignet erklären, so zwar, dass man nur solchen Gefühldarstellungen die Bezeichnung Kunstwerk zuerkennt, dann kommt man etwa auf denselben Weg, den manche Moralprediger einschlagen, wenn sie die Forderung

Digitized by Google

stellen, man soll das Böse vermeiden, aber nicht kennen lernen.

Das Gefühlsleben wird nur dann harmonischer, wenn recht viele Gefühle — gleichgültig welcher Art — geweckt werden, und je mehr Gefühle jemand zu fühlen fähig ist, umso mehr wird sein Seelenleben in das Gleichgewicht kommen, umso vielseitiger wird es, weil dann ein Gefühl das andere in jenen Grenzen hält, innerhalb welcher ein Mensch mit unentwickelten Gefühlen niemals aus eigener Initiative wandeln kann. Die Aristotelische Katharsis: Reinigung von Affekten und Leidenschaften oder durch Affekte und Leidenschaften, als Wirkung der Tragödie, stelle ich mir so vor, dass durch die Gefühle, welche die Tragödie hervorruft, das Gefühlsleben harmonischer wird, dadurch mehr ins Gleichgewicht kommt, womit den Affekten und Leidenschaften und gerade diesen, welche die Tragödie darstellt, der Boden entzogen wird, sodass eine Reinigung von diesen Affekten und Leidenschaften durch diese Affekte und Leidenschaften stattfindet. Shakespeare ist das beste Beispiel für einen Menschen, dessen Gefühlsleben nahezu harmonisch war. Man denke nur an einige Gestalten aus seinen Dramen, ich nenne: Hamlet und Falstaff, Porzia und Frau Abständig, Romeo und Shylock, Julius Cäsar und Friedensrichter Schaal, König Lear und Petrucchio, Desdemona und Lady Macbeth, Koriolan und Jago, Othello und den alten Gobbo u. s. w., und nun halte man sich vor Augen, dass der Dichter mit all diesen Personen fühlen konnte, und man wird verstehen, dass sich seine Gefühle, eben weil sie alle so vollkommen entwickelt waren, zu jener Harmonie zusammenfinden mussten, die zu den höchsten Leistungen auf jedem Gebiete menschlichen Wirkens befähigt. Bei vielen Künstlern tritt das Bestreben, das Gefühlsleben harmonischer zu gestalten, dadurch zu Tage, dass sie mit einer

Digitized by Google

wahren Wollust jene Gefühle, die wir als schlecht, verwerflich und unmoralisch bezeichnen, darstellen, und es ist durchaus kein Zufall, wenn gerade Schiller einen Franz Moor, Muley Hassan, Sekretär Wurm und Gessler mit besonderer Sorgfalt verkörpert hat, und ebenso ist es erklärlich, dass Shakespeare einem Jago, Shylock, Richard dem Dritten, Goethe einem Mephisto und Lessing einem Marinelli ihre besondere Aufmerksamkeit zuwandten. Auch bei Malern, Bildhauern, Musikern, Schauspielern zeigt sich sehr häufig der Drang, solche Gefühle darzustellen, die bei dem Philister ein heiliges Entsetzen hervorrufen, und es ist unschwer zu erkennen, dass sich die betreffenden Künstler mit ganz bedeutendem Interesse, man möchte fast sagen mit Liebe ihrem Werke gewidmet haben, weil sie das Bedürfnis hatten, ihr Gefühlsleben durch Gefühle zu bereichern, die sie in ihren Verhältnissen und ohne mit den Gesetzen in Konflikt zu geraten, nicht fühlen konnten. Darauf beruht auch das Interesse, welches Richard der Dritte, Jago, Franz Moor u. s. w. noch heute beim Publikum hervorrufen. Die Erfolge, die Frank Wedekinds „Erdgeist“ und besonders Gorkis „Nachtasyl“ in letzter Zeit gerade bei der vornehmsten Bevölkerung von Berlin W errungen haben, sind hauptsächlich darauf zurückzuführen, dass diese Werke Gefühle erwecken, welche noch nicht gefühlt worden sind, wenigstens von diesen Kreisen der Gesellschaft noch nicht, und somit das Gefühlsleben harmonischer gestalten. Dieses Interesse nimmt sowohl beim Künstler, wie auch beim Publiko in demselben Maße ab, wie das Gefühlsleben harmonischer wird, und darum finden wir gewöhnlich (ich sage nicht immer) in den Jugendwerken vieler Künstler jene überschwarz gemalten Bösewichter, denen die Jugend so viel Geschmack abgewinnt, während sich das Alter infolge seines ausgeglichenen Gefühlslebens lieber den weniger extremen

Digitized by Google

Darstellungen zuwendet. Die Flut und die nunmehr eintretende Ebbe unserer modernen Richtung sind lediglich auf diese Tatsache zurückzuführen. Selbstverständlich können für manche Künstler angeblich auch andere Motive ausschlaggebend sein, die aber, näher besehen, doch auf dasselbe herauslaufen, gleichgültig ob man sie als zur Handlung notwendige Kontraste oder als Zugeständnisse an das Zeitalter oder als Eigenart des Künstlers oder als was immer bezeichnet. Der Kernpunkt ist und bleibt doch: ein Kunstwerk soll Gefühle hervorrufen, und zwar möglichst starke, also solche, die wir noch nie oder erst sehr selten oder wenigstens noch nicht mit der Intensität gefühlt haben; welche Gefühle das sind, ist gleichgültig.

Es wäre auch schon deshalb ein Unding, von einem Kunstwerk zu verlangen, dass es bloss eine besondere Art von Gefühlen hervorruft, weil den wenigsten Menschen ein und derselbe Reiz durch dasselbe Gefühl bewusst wird, und je nach der Stimmung, in welcher sich ein Individuum befindet, auch die Gefühle, die bei ihm hervorgerufen werden, ganz andere sind. Doch nehmen wir an, alle Künstler hätten sich geeinigt, bloss bestimmte Gefühle durch ihre Kunstwerke hervorzurufen. Die unmittelbare Folge davon würde sein, dass diese Gefühle sich nach und nach abstumpfen und früher oder später den gewussten Inhalt bereichern. Sobald sie aber gewusster Inhalt geworden sind, können wir sie nicht mehr fühlen, und es gäbe überhaupt keine Kunst mehr. Und wo bliebe dann unser Denken, wenn wir bloss auf die Gefühle, welche im Einerlei des Alltagslebens hervorgerufen werden, angewiesen wären? Wo bliebe die Fortentwickelung unseres Gefühlslebens und damit aller übrigen seelischen Funktionen?

Wir sehen also, dass es schon aus ganz natürlichen Gründen unmöglich ist, bloss eine gewisse Sorte von Ge-

Digitized by Google

fühlen darzustellen; auch finde ich keinen plausiblen Grund, warum die eine Gefühlsdarstellung ein Kunstwerk sein soll, die andere hingegen nicht. Wenn ich auf den Mont-Blanc hinaufklettere, so bleibe ich derselbe, als wenn ich in eine Mistgrube hinabsteige, obwohl ich in beiden Fällen sicher etwas ganz anderes fühle. Das Typische und Wesentliche bei der Kunst ist und bleibt doch immer, dass sie Gefühle darstellt, und wenn ich ich bleibe, gleichgültig ob ich das oder jenes fühle, wenn Wissenschaft Wissenschaft bleibt, einerlei ob sie sich mit Metaphysik oder mit Bazillen, die sich im Auswurf befinden, befasst, genau so muss auch Kunst Kunst bleiben, ob sie nun in den Rinnstein hinabsteigt oder sich in jenen Regionen ausschlachten lässt, aus denen dem Rinnstein sein schmutzigster Inhalt erst zufliesst.

„Setz' dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuss auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist."

Warum soll gerade die Kunst eine Ausnahme machen?

Darum, wird man mir antworten, weil wir von ihr auch verlangen, dass sie unserem Schönheitsgefühl und unseren Idealen Rechnung trägt. Schönheit, Ideale — was ist das?

Alle Definitionen, die wir über die Schönheit haben, laufen ausnahmslos auf das subjektive Bekenntnis hinaus: schön ist, was gefällt, ohne Begierde danach zu erwecken. Der Nachsatz „ohne Begierde zu erwecken", kommt mir vor, wie eine Schlange, die sich in den Schwanz beisst, denn Begierde ist das bewusste Streben nach etwas, und wenn wir von einem Kunstwerk verlangen, es soll schön sein, so liegt in diesem Verlangen das bewusste Streben nach Schönheit und damit die Begierde nach dem Schönen. Überhaupt ruft jeder Reiz, der uns durch Gefühle bewusst wird, irgendwelche Begierden in uns hervor, und die Intensität der Begierden nimmt mit der Wertschätzung des Reizes zu.

Digitized by Google

Schliesslich wird etwas dadurch, dass wir es begehren oder nicht begehren, weder schöner noch hässlicher, der erwähnte Beisatz ist also höchst überflüssig, und darum lassen wir ihn links liegen nnd fragen uns: was gefällt und was gefällt nicht?

Jeder weiss aus Erfahrung, dass das sehr verschieden ist und der eine etwas schön findet, was dem andern hässlich erscheint. Die Tatsache, dass ein und dieselbe Sache von mehreren Personen schön gefunden werden kann, beweist hiergegen nichts, denn es fragt sich, ob alle dasselbe an diesem Gegenstand schön finden, und nicht jeder etwas anderes, auch ist es kaum glaublich, dass die Intensität des Schönheitsgefühles, welches mehreren Menschen bei einem Reiz bewusst wird, bei allen die gleiche ist. Wir schliessen auch sehr häufig von den Schönheitsbegriffen eines Menschen auf dessen seelische Veranlagung und Entwickelung, woraus wieder folgt, dass diese jene bestimmen. Die Ursachen, warum wir etwas schön oder hässlich finden, sind demnach in der Art der Veranlagung und Entwickelung unseres Ichs zu suchen, und da alle unter schön etwas anderes verstehen, ist das auch gar nicht anders möglich. Das zeigt sich darin, dass mit der Fortentwickelung unseres Ichs auch unsere Schönheitsbegriffe eine ganz wesentliche Verschiebung erfahren, wie das jeder an sich selbst sehen kann, wenn er das, was ihm von seiner Jugend an bis zu seinem Mannesalter alles schön erschienen ist, an sich vorbeiziehen lässt. Man greift sich dann unwillkürlich an den Kopf und fragt: ist es möglich, dass ich das jemals schön finden konnte? An sich ist daher nichts weder schön noch hässlich, das Ich macht es erst dazu. Daraus folgt, dass die Kunst als solche mit unseren Schönheitsbegriffen nichts zu tun hat, denn nicht das Kunstwerk, sondern unser Ich ist dafür verantwortlich zu machen, wenn uns etwas schön

Digitized by Google

oder hässlich erscheint. Das Schöne kann aber schon deshalb nicht der Wesenskern der Kunst sein, weil die Natur, also der Gegensatz der Kunst, gleichfalls und in nicht minder hohem Maße schön gefunden werden kann. Die gleichen Wirkungen, welche zwei entgegengesetzte Erscheinungen auf uns ausüben, können aber niemals das Typische und Wesentliche der einen sein, weil damit der Gegensatz und die Verschiedenheit beider aufgehoben würde. Die Kunst und das Schöne stehen also in keinem oder zum mindesten nicht in jenem Zusammenhang, den wir allgemein annehmen, und daher ist es nicht nur nicht notwendig, unsere Schönheitsbegriffe mit dem Wesen der Kunst so verquicken zu wollen, dass eins das andere erklärt, sondern es muss auch geradezu auf Abwege führen, weil wir dann unsere subjektiven und ich sage sogar jeweiligen Ansichten über schön und hässlich als den Ausgangs- und Endpunkt aller Kunst ansehen, was derselbe Irrtum wäre, als wenn wir nur das als Wissenschaft bezeichnen wollten, was uns nützt. Das ist der Hauptgrund, warum fast alle Ästhetiker unter Kunst etwas anderes verstehen und ihre Definitionen immer wieder auf ihre subjektiven Ansichten hinauslaufen.

Es wäre demnach gar nicht notwendig, auf den Begriff Schön weiter einzugehen; und wenn ich es dennoch tue, so liegt das eigentlich abseits von dem Zwecke dieses Buches und geschieht einerseits auch nur deshalb, um die Beziehungen dieses Begriffes zur Kunst in das rechte Licht zu rücken, andererseits aber auch darum, weil die folgenden Ausführungen direkt darauf hinführen.

Wir haben bereits gesagt, dass von vielen nicht nur gefordert wird, ein Kunstwerk soll schön sein, sondern es soll auch Idealen gerecht werden. Wie wir gleich sehen werden, ist es kein Zufall, dass beide Forderungen zugleich aufgestellt werden, ebensowenig, wie es von ungefähr kommt,

Digitized by Google

dass Kunstwerke, welche unseren Idealen entsprechen, auch schön gefunden werden. Mit den Idealen ist es eine ganz eigene Sache. Wir können in den besten, glücklichsten Verhältnissen leben, gewissermaßen in den Idealen eines vom Schicksal weniger Begünstigten, und trotzdem haben wir noch Ideale, denen wir zustreben, und kaum haben wir sie erreicht, dann schiessen, wie Pilze nach einem warmen Regen, wieder neue Ideale auf, und der Kampf um sie, das Streben nach ihnen beginnt abermals. Innerhalb welcher Grenzen müssen sich nun unsere Ideale bewegen? Jedenfalls in den von der Natur vorgezeichneten, also innerhalb unseres Ichs.

Im ersten Kapitel wurde gesagt, dass sich unser Ich aus dem gewussten Inhalt, den bereits gefühlten, sowie jenen Gefühlen zusammensetzt, die wir noch nicht gefühlt haben, wohl aber fühlen könnten. Werden nun Gefühle in uns wachgerufen, dann suchen wir sie zu befriedigen, was teilweise durch das bereits Gefühlte geschehen kann, aber nur teilweise, denn sehr häufig werden dazu auch Gefühle notwendig sein, die noch nicht gefühlt wurden. Diese Gefühle wollen wir nun fühlen. Es fragt sich daher: welcher Reiz wird durch das verlangte Gefühl bewusst? Um das herauszubekommen, wenden wir uns an unsere Phantasie, das ist das Vermögen unseres Geistes, Vorstellungen zu haben, zu reproduzieren und schöpferisch hervorzubringen. Die Phantasie sucht nun, aus dem gewussten Inhalt und dem, was von den bereits gefühlten Gefühlen noch in Erinnerung ist, das Bild eines Reizes zu kombinieren, der den gestellten Forderungen entsprechen könnte, und baut zu diesem Behufe auf dem bereits Vorhandenen, als der Grundlage, weiter etwa so, wie man mit Hilfe der Logik aus bekannten Gedanken neue herauskonstruiert. Hat die Phantasie das Bild des gewünschten Reizes gefunden, sodass

Digitized by Google

wir uns eine Vorstellung von ihm machen können, dann suchen wir dieses Bild festzuhalten und gehen nun auf die Jagd nach diesem Reiz. Das Bild dieses Reizes bezeichnet man schlechtweg als „Idee". Der Reiz kann entweder vorhanden sein und man braucht ihn nur ausfindig zu machen, oder er muss erst verwirklicht und erschafft werden, weil er noch gar nicht da ist. An diesen Reiz knüpfen wir die Erwartung, dass das Gefühl, durch welches er bewusst wird, Befriedigung hervorruft, und darum schätzen wir ihn um so höher, je wichtiger das, was er befriedigen soll, für uns ist. Nehmen wir nun an, es gelänge, diesen Reiz zu finden, beziehungsweise zu verwirklichen, und wir wären nun in der Lage, das so sehnlichst herbeigewünschte Gefühl zu fühlen, wodurch nun das ursprüngliche Gefühl, welches befriedigt werden sollte, auf seine Rechnung gekommen wäre. Nun ist aber wieder ein neues Gefühl da, eben jenes, welches das vorige befriedigen sollte, und dieses Gefühl will auch wieder befriedigt werden, also flugs auf die Jagd nach einem neuen Reiz, der durch ein Gefühl bewusst wird, welches wieder Befriedigung hervorruft; und gelingt es, auch diesen Reiz ausfindig zu machen, dann wird sich derselbe Vorgang nochmals abspielen. Wie lange? Bis das Gefühlsleben harmonisch ist, bis wir keine neuen Gefühle mehr fühlen können und die höchste Stufe unserer Entwickelung erreicht haben. Diese Stufe werden wir aber nicht erreichen, weil es uns vielleicht einige Male, aber nicht immer gelingen wird, den gewünschten Reiz zu erlangen. Bei Licht besehen, ist diese Jagd nach Reizen eigentlich weiter nichts, wie der Trieb nach Fortentwickelung, und ihr Endzweck ist der, das Gefühlsleben möglichst harmonisch zu gestalten. Dabei kommt es sehr häufig vor, dass man von einem Reiz viel mehr erwartet, als er eigentlich erfüllt, und daher mehr oder minder enttäuscht ist, wenn man mit ihm in Berührung

Digitized by Google

kommt. Aber das ist natürlich, denn dadurch, dass man immer nach ihm aus ist, ihm zuliebe sogar oft die grössten Mühseligkeiten nicht scheut, wird er immer wertvoller und begehrenswerter, und schliesslich verbindet man mehr Hoffnungen mit ihm, als er zu befriedigen vermag. Überhaupt erwartet man alles Heil von ihm, weil er ja unsern sehnlichsten Wunsch befriedigt, und der Stossseufzer: es wäre zu schön, wenn ich das erreichen könnte, sagt deutlich genug, welchen Wert man solch einem Reiz beimisst. Und hat man ihn erreicht — wenige Minuten der Enttäuschung, und dann auf nach dem neuen Reiz, den uns die Phantasie inzwischen wieder vorgegaukelt hat, und der wiederum Befriedigung hervorrufen soll und dieses Mal ganz sicher, ganz bestimmt, und so jagt man weiter, von einer Enttäuschung zur anderen. Dass dabei das Ich und die Entwickelung des Ichs eine ganz bedeutende, ja sogar die ausschlaggebende Rolle spielt, liegt auf der Hand, denn es hängt lediglich von dem bereits Gefühlten ab, welche Reize am meisten begehrt werden.

Diese Reize aber, welche so recht eigentlich bei jedem der Zielpunkt des gesamten geistigen Lebens sind, nach dem sich das Denken, das Streben, das Begehren, überhaupt alle seelischen Funktionen hinbewegen, haben auch einen besonderen Namen, und zwar heissen sie Ideale. Zweifellos müssen diese Ideale auch das sein, was jedem am besten gefällt. Die ersehnten Reize, welche durch das den Idealen entsprechende Gefühl bewusst werden, werden daher immer umso schöner sein, je grösser die Befriedigung ist, welche das Gefühl hervorruft, und je mehr Bedeutung und Wichtigkeit wir einem Ideal beimessen, was wieder von der Intensität des zu befriedigenden Gefühles abhängt.

Daraus erklärt sich einerseits, dass unsere Ideale im Laufe des Lebens nicht immer dieselben bleiben können,

Digitized by Google

und mit der Fortentwickelung unseres Ichs andere, immer höhere, immer schwerer erreichbare werden; andererseits ist aber auch begreiflich, dass, infolge der verschiedenen Veranlagung und Entwickelung des Seelenlebens, jeder andere Ideale hat. Und wenn die Ideale eines Menschen nicht immer dieselben bleiben, dann werden füglich auch seine Schönheitsbegriffe sich verändern müssen, und ebenso ist es natürlich, dass, weil jeder andere Ideale hat, auch jeder etwas anderes für schön oder hässlich erklärt.

Einige Beispiele werden das noch deutlicher zeigen. Stellen wir uns vor, ein Backfisch lese einen Roman und suche hernach die Gefühle, welche dadurch hervorgerufen wurden, zu befriedigen. Die Phantasie sucht also nach einem Reiz, der durch das gewünschte Gefühl bewusst werden könnte, und findet ihn schliesslich in einem Manne von den und den Eigenschaften und einem bestimmten Äusseren. Der Backfisch geht nun auf die Jagd nach einem Manne, der diesem Phantasiebild entspricht, und dieser Mann ist nicht nur das Ideal, sondern er wird auch von allen Männern der schönste sein in den Augen derjenigen, bei welcher er das verlangte Gefühl hervorruft. Nun, seien wir nicht grausam und lassen den Backfisch sein Ideal finden. Die Folge wird sein, dass die junge Frau in kürzester Zeit behauptet, ihr Mann entspräche gar nicht mehr ihrem Ideal, sie hätte vielmehr bereits ein ganz anderes Ideal, und hören wir den Mann, dann sagt uns der über seine Frau so ziemlich dasselbe. Nun suchen beide nach anderen Idealen, und einigen sich vielleicht dahin, ihre Kinder als die Ideale der Zukunft zu betrachten, wobei sie selbstverständlich auch beide der Ansicht sind, dass diese Kinder von allen die schönsten sein werden. Die gewünschten Kinder kommen nun zur Welt, ohne von den Idealen ihrer Eltern Notiz genommen zu haben. Grosse Enttäuschung,

Digitized by Google

und rasch neue Ideale! Jetzt wird der Beruf, den der kleine Erdenbürger ergreifen soll, das fruchtbarste Gebiet für die Ideale der Eltern abgeben. Der Vater möchte einen Bankbeamten aus ihm machen, die Mutter einen Offizier, und ist der Junge herangewachsen, dann wird er wahrscheinlich keins von beiden. Neue Enttäuschung, und wieder neue Ideale! Nun ist es die zukünftige Frau ihres Sohnes, welche das Ideal der Eltern bildet, dann kommen die zukünftigen Enkel und deren Beruf, und so geht die Kette weiter, bis der Tod allen Idealen und allen Enttäuschungen ein Ende macht.

Ein anderer Fall wäre der: ein Künstler arbeitet an einem Werk, welches augenblicklich sein Ideal bildet, und ist überzeugt, dass dieses Werk das Bedeutendste und Schönste werden wird, was nicht nur er, sondern auch alle anderen bisher geschaffen haben. Je näher er aber der Vollendung seiner Arbeit kommt, um so grösser wird seine Enttäuschung werden, und hat er sein Werk glücklich fertig, dann seufzt er: Gott sei Dank, und denkt bereits an seine neuen Ideale, die ihm schon, während er arbeitete, aufgestiegen sind. Von diesen erwartet er nun all das, was seine vorigen Ideale nicht erfüllt haben, und so geht es immer wieder von Ideal zu Ideal, von Enttäuschung zu Enttäuschung.

Weitere Beispiele dieser Art, bietet das Leben in Hülle und Fülle, und weil jeder Mensch Ideale hatte und noch hat, so braucht man nur bei sich selbst Umschau zu halten, um die nötigen Belege für die hier aufgestellten Behauptungen zu finden.

Je mehr Bedeutung wir einem Ideal beilegen, um so schöner wird uns auch der Reiz erscheinen, der ihm am meisten gerecht wird, und daraus erklärt es sich, dass Kunstwerke, die uns ernste Gefühle übermitteln, in viel höherem Grade schön gefunden werden können, wie solche,

Digitized by Google

die heitere Gefühle hervorrufen, was sich schon darin zeigt, dass wir letztere gewöhnlich nicht als schön, sondern vielmehr bloss als reizend bezeichnen. Falsch ist es aber, wenn wir behaupten, das Schöne erwecke keine Begierden, denn gerade das Umgekehrte ist der Fall. Man frage doch nur einen jener Überweisen, ob sie mehr Begierde haben nach einer Frau, die ihnen schön, oder nach einer, die ihnen hässlicher scheint.

Die Forderung, ein Kunstwerk soll Idealen gerecht werden, ist demnach insofern gerechtfertigt, als in ihr auch das Verlangen nach neuen, also möglichst starken Gefühlen, mithin nach Fortentwickelung steckt. Da aber die Ideale durch das Ich und die Entwickelung des Ichs bedingt werden, so muss man auch hier jedem anheimstellen, sich aus den vorhandenen Kunstwerken jene auszusuchen, die seinen Idealen und damit seinen Begriffen von Schönheit entsprechen, weil der Künstler immer nur bei einer grösseren oder kleineren Anzahl, niemals aber bei allen, diese Forderungen zu erfüllen vermag und sich am besten überhaupt nicht um sie kümmert, sondern am vernünftigsten handelt, wenn er seinen eigenen Idealen nachgeht, denn nur dann kann er sein Bestes, sein Ureigenstes geben.

Die Ideale und damit die Schönheitsbegriffe, die einem Individuo eigen sind, der Gesamtheit aufzwingen zu wollen, würde gegen die Rechte, welche die Natur jedem Einzelnen gegeben hat, verstossen, und es ist nicht nur unmoralisch, sondern auch nutzlos, wenn wir die Rechte, die mit uns geboren sind, jemandem vorenthalten.

Auf die Frage: welche Gefühle soll ein Kunstwerk hervorrufen? muss demnach geantwortet werden: diejenigen, die der Künstler uns mitteilen will; und welche das sind, muss diesem ganz überlassen bleiben.

Die Gefahr, dass dadurch Kunstwerke entstehen könnten, die Gefühle hervorrufen, welche die Mehrzahl schon gefühlt

Digitized by Google

hat, ist deshalb so gut wie ausgeschlossen, weil jeder, der den Namen Künstler beanspruchen darf, ein über das Durchschnittsmaß entwickeltes Gefühlsleben besitzt. Ein Mensch mit minderentwickeltem Gefühlsleben kommt — sofern er nicht Nebenabsichten verfolgt, oder von Langerweile und Eigendünkel geplagt ist — schwerlich auf den Gedanken, Gefühle darzustellen, und wendet sich lieber dem Realeren zu, welches ihn und seine materiellen Interessen eher befriedigt. Die unausbleiblichen Misserfolge würden ihn auch bald abschrecken und auf ein anderes Gebiet führen.

Es wäre nun noch die Frage zu beantworten: wie soll der Künstler die Gefühle, welche er uns übermitteln will, darstellen, damit diese Darstellung die Bezeichnung Kunstwerk verdient? Dieses ebenso wichtige, wie interessante Thema, behandelt das sechste Kapitel: „Die Technik der Kunst“.

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Über moderne Kunst.

Im vorigen Kapitel wurde gesagt, dass jeder Mensch Ideale hat und darauf hinarbeitet, diese Ideale, welche für ihn den Zielpunkt seines Lebens bilden, zu erreichen, beziehungsweise zu verwirklichen, und dass in diesem Streben nach Idealen im Grunde genommen nichts anderes zu suchen ist, wie eine Befriedigung des Triebes nach Fortentwickelung.

Je nach der Veranlagung und Entwickelung seines Ichs kann ein Mensch mehr oder weniger Ideale haben, und je mehr er hat und erreicht, um so grösser ist seine Fortentwickelung. Weil nun jeder verschiedene Ideale hat, und das, was den einen seinen Idealen näher bringt, bei anderen eine mehr oder minder entgegengesetzte Wirkung ausübt, so kann das Streben nach Fortentwickelung nicht friedlich ablaufen, sondern muss vielmehr zu einem Kampf führen, in welchem es Sieger und Besiegte geben wird. Die Sieger gelangen auf Kosten der Besiegten ganz oder teilweise zu ihren Idealen. Daraus ergibt sich, dass niemals alle Angehörigen einer Generation ihre Ideale erreichen können, sondern vielmehr bloss ein grösserer oder kleinerer Teil von ihnen, und genau so, wie nicht alle Sieger sein können, ebenso ist es undenkbar, dass alle Besiegte sind, woraus wieder folgt, dass eine gewisse Anzahl doch auch wieder ans Ziel gelangen muss. Das letztere beweist uns unmittel-

Digitized by Google

bar, dass wir uns in einer stetigen Fortentwickelung befinden, die allerdings einmal rascher, ein andermal wieder langsamer vor sich gehen kann, niemals aber einen Ruhepunkt erreichen wird.

Es fragt sich nun: wer wird in diesem Kampfe Sieger bleiben? Jedenfalls derjenige, der die meisten Anhänger gewinnt. Schon im vorigen Kapitel wurde darauf hingewiesen, dass diejenigen Künstler bei ihren Zeitgenossen den grössten Wiederhall finden werden, deren Werke solche neue Gefühle hervorrufen, welche unmittelbar an das bereits Gefühlte anknüpfen. Das erklärt sich einerseits daraus, dass für solche Gefühle die Vorbedingungen und jene Grundlagen vorhanden sind, die als die geeigneten Fundamente den neuen Gefühlen den nötigen Halt geben können; andererseits werden sich aber auch die Ideale eines Menschen nie allzuweit von dem schon Gefühlten entfernen, weil sie doch bereits bewusst gewordene Gefühle befriedigen sollen, also unmittelbar aus diesen herauswachsen. Diejenigen Künstler, welche dem Rechnung tragen, werden somit die meisten Anhänger finden und infolgedessen Sieger bleiben.

Daraus ist jedoch noch nicht zu entnehmen, dass die Besiegten immer unter den Siegern, und diese immer über jenen stehen müssen, sondern beides kann der Fall sein. Glauben die Besiegten, die Fortentwickelung bestehe darin, dass man immer bei dem bleibt, was wir bereits haben, dann freilich stehen sie unter den Siegern, und das mit Recht, doch ganz anders gestaltet sich das Verhältnis, wenn Künstler, die über ein aussergewöhnlich entwickeltes Gefühlsleben verfügen und demzufolge ausserhalb ihrer Generation stehen, Werke schaffen, für deren Verständnis und Wertschätzung ihre Zeitgenossen noch nicht reif sind. Solche Kunstwerke pflanzen sich so lange von Generation zu Generation fort, bis sie schliesslich verstanden und modern

Digitized by Google

werden, wie wir das bei Shakespeare in auffallender Weise beobachten können.

Wenden wir uns nun wieder den Siegern zu und beobachten, welches Schicksal diesen zu teil wird. Wie oben gesagt, finden sie bei ihren Zeitgenossen und der Kritik den grössten Wiederhall, und je mehr sie sich ihren Zielen, und damit dem Extremen nähern, um so grösser wird der Jubel und das bezahlte und nicht bezahlte Beifallsgeklatsche. Kaum haben sie aber ihr Ziel erreicht, dann wendet man sich von ihnen ab, will nichts mehr von ihnen wissen und verlangt wieder nach Neuem, und zwar solchem Neuen, welches die Gefühle, die die Sieger frisch geweckt, und dazu noch bis zum Extrem geweckt haben, abermals befriedigen soll, und so beginnt der Kampf um die Ideale immer gerade dann wieder von vorn, wenn die einen sich im Vollbesitz ihres Sieges befinden und nichts mehr zu erringen haben.

Dabei fällt auf, dass man nun gerade den entgegengesetzten Gefühlen nachjagt, wie vorher; doch das ist natürlich, denn ein Gefühl kann niemals durch sich selbst, sondern immer nur durch ein von ihm möglichst verschiedenes befriedigt werden. Es ist daher kein Zufall, dass auf Aeschylos, Sophokles und Euripides ein Aristophanes folgte, und ebenso erklärlich ist es, dass in neuerer Zeit dem Idealismus der Naturalismus und diesem wieder der Symbolismus auf die Fersen tritt. Jene Kunstwerke aber, welche infolge der Fortentwickelung augenblicklich als das dieser Fortentwickelung am meisten Zusagende den grössten Anklang finden, nennen wir moderne Kunstwerke, und die Künstler, welche sie hervorgerufen haben, moderne Künstler.

Es brauchen auch durchaus keine neuen Reize zu sein, welche die moderne Kunst darstellt, denn zufolge unserer

Digitized by Google

Fortentwickelung kann uns ein Reiz heute durch ein ganz anderes Gefühl bewusst werden, wie unseren Vorfahren vor hundert Jahren, und dieses Gefühl kann vielleicht gerade geeignet sein, ein soeben gefühltes zu befriedigen. Und wenn wir nur daran denken, dass hervorragende Künstler, deren Fühlen sich bereits ausserhalb ihrer Generation bewegte, wie z. B. Shakespeare und andere, erst bei späteren Generationen modern geworden sind, dann finden wir das direkt bewiesen.

Daraus ergibt sich auch wieder, dass es unsinnig ist, wenn wir von der Kunst verlangen, sie soll nur ganz bestimmte Gefühle darstellen, und gleichzeitig finden die im dritten Kapitel gegebenen Ausführungen durch die Tatsache, dass eine Kunst modern und unmodern werden kann, ihre Bestätigung.

Noch eine sehr interessante Folgerung lässt sich aus dem Gesagten herleiten, und zwar die, dass die Schnelligkeit, mit welcher moderne Kunstwerke unmodern werden, das heisst, die Geschwindigkeit, mit welcher Gefühle Befriedigung finden, einen sicheren Maßstab für unsere Fortentwickelung abgeben muss. Der Einwand, dass das wohl auch von der Bedeutung und Wichtigkeit dieser Gefühle abhängt, will dagegen nicht viel besagen, denn wie wir wissen, halten wir einen Reiz so lange für bedeutend und wichtig, als er uns durch ein möglichst starkes Gefühl bewusst wird. Die stärksten Gefühle sind aber immer die neuen, also die noch nicht gefühlten, weil bei jeder Wiederholung, infolge der Gewohnheit, der Gefühlston abgestumpft wird.

Demnach gibt es auch weder gute noch schlechte, verwerfliche noch edle, minderwertige noch wertvolle Gefühle, und das zeigt wieder so recht deutlich, dass es hauptsächlich darauf ankommt, das Gefühlsleben harmonisch zu ge-

Digitized by Google

stalten, weil nur dann ein Gefühl das andere in seinen natürlichen Schranken hält. Alles, was die Natur uns gegeben hat, dient zur Fortentwickelung, und wenn wir das nicht einsehen wollen, dann müssen wir in erster Linie unseren Eigendünkel dafür verantwortlich machen.

Wenn wir daher der jeweilig modernen Kunst, gleichgültig welche Gefühle sie hervorruft, ihre Berechtigung absprechen, so kann das aus folgenden Gründen geschehen: Der erste und seltenste Fall wäre der, dass jemand mit sehr hochentwickeltem und veranlagtem Ich von seinem Standpunkte aus bereits etwas anderes modern findet, wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, weil die Gefühle, welche bei diesen erst geweckt werden müssen, von ihm schon längst gefühlt wurden, ja vielleicht schon gewusster Inhalt sind und daher seine Ideale nicht zu befriedigen vermögen. Der Fall tritt aber äusserst selten ein, und wenn er einmal eintritt, dann ist es eine Ausnahme, welche die Regel bestätigt, denn solche hochentwickelten Menschen sind Abnormitäten und werden auch zufolge ihrer geistigen Bedeutung wohl erkennen, dass die moderne Kunst zur Weiterentwickelung notwendig ist und sich als eine Folge aus ihr ergibt. Häufiger trifft man den zweiten Fall an, dass nämlich geistig beschränkte Personen mit gering entwickeltem Gefühlsleben modernen Kunstwerken deshalb keinen Geschmack abgewinnen, weil bei ihnen die Voraussetzungen fehlen, ohne welche auch kein Bedürfnis nach solchen Gefühlen vorhanden sein kann, denn das Alte zieht das Neue nach sich und gibt ihm erst den nötigen Halt. Der dritte und weitaus häufigste Fall ist jedoch der, dass manche Menschen Ursache haben, die Fortentwickelung zu fürchten und sie deshalb verhindern möchten. Sehr oft finden wir den zweiten und dritten Fall miteinander verbunden, denn Feinde der Fortentwickelung verfügen schwerlich über her-

Digitized by Google

vorragende geistige Qualitäten, ja noch nicht einmal über mittelmässige, sonst müssten sie sich sagen: es ist Wahnsinn, wenn man der Natur in die Speichen ihres Rades fallen will. Und wenn wir nun bedenken, dass jene, denen die moderne Kunst scheinbar oder wirklich einen Schauder einflösst, gerade diejenigen sind, welche die meiste Macht, den grössten Besitz in materieller Hinsicht und damit das Bestreben haben, beides zu erhalten und zu vermehren, dann wird der logische Zusammenhang zwischen Ursachen und Wirkungen recht plausibel.

Wir haben auch kein Recht, etwas abfällig zu beurteilen, was die Natur in uns hineingelegt hat; denn die Natur ist viel eher „von Gottes Gnaden", wie so manche, die uns jene Gefühle aufzwingen möchten, welche ihren eigenen Interessen förderlich sind, und sie beweist das dadurch, dass sie Fortentwickelung nach jeder Richtung hin als ihren ersten Gesetzesparagraphen aufstellt. Da nun aber die moderne Kunst eine Naturnotwendigkeit ist, deren Begründung sich in unserer Weiterentwickelung findet, so ist es vergebene Mühe, wenn man sie zu unterdrücken versucht, auch ist ein solches Bestreben sehr unklug, weil es Absichten entlarvt, welche jene, bei denen die Rechte, die mit uns geboren wurden, noch was gelten, als eine Anmaßung erkennen, mit der man schwerlich sympathisieren kann.

Je mehr man die moderne Kunst bekämpft und zu unterdrücken sucht, um so länger bleibt sie modern; wirkt man hingegen darauf hin, dass die Ideale, welche sie erstrebt, möglichst bald erreicht werden, dann muss auch das Bedürfnis nach neuen Gefühlen, welche die nun gefühlten wieder befriedigen sollen, um so eher erwachen und damit etwas anderes, mehr oder weniger Entgegengesetztes, modern werden. Selbstverständlich gibt und gab es zu jeder Zeit eine moderne Kunst, und auch in Zukunft wird es so bleiben,

Digitized by Google

nur kann die Schnelligkeit, mit welcher etwas unmodern wird, zu- oder abnehmen, je nachdem die Fortentwickelung rascher oder langsamer vor sich geht.

Auffallen muss ferner, dass man so leicht geneigt ist, an die moderne Kunst, besonders am Anfang, die höchsten Erwartungen zu knüpfen, und sie oft geradezu als die einzig wahre Kunst hinstellt, von der alles Gute und Schöne zu erwarten sei. Im Lichte unserer obigen Ausführungen gesehen, gewinnt dieser Enthusiasmus einen komischen Beigeschmack, doch ist er psychologisch sehr wohl zu erklären; denn wie bereits gesagt wurde, sucht die moderne Kunst unsere Ideale zu befriedigen (den Begriff „Ideale" verstehe ich selbstverständlich immer so, wie im dritten Kapitel ausgeführt wurde), und weil uns diese — solange wir sie nicht erreicht haben — als das Beste und Vollkommenste erscheinen, so werden wir füglich auch solchen Kunstwerken, welche diesen Idealen näher kommen, höheren Wert beilegen. Gelingt es uns jedoch, das Erträumte zu verwirklichen, dann schrumpfen die schönen, blühenden und duftigen Ideale zusammen, werden fahl und welk, und schliesslich fallen sie ab wie die Blätter im Herbst. Doch so, wie die Bäume im Frühling wieder neue Blüten treiben, so wachsen auch in der Seele des Menschen neue Ideale, an denen er sich erfreut, die ihm Früchte bringen und dann wieder verschwinden. Darum ist es begreiflich, dass die jeweils moderne Kunst als der Inbegriff aller Vollkommenheit angesehen wird, genau so, wie wir den Äpfeln, die wir augenblicklich haben, den meisten Geschmack abgewinnen, während uns diejenigen, die wir früher hatten oder erst in Zukunft haben werden, vorläufig sehr gleichgültig sind. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass das Streben nach Idealen und die moderne Kunst zwecklos wäre; denn so, wie die erwähnten Äpfel unserem Körper Nahrung zuführen,

Digitized by Google

genau so tragen die neuen Gefühle zur Fortentwickelung unseres Geistes bei, nur allerdings nicht in dem Maße, wie wir beim ersten Blick glauben. Man bekommt die beste Speise mit der Zeit ebenso satt, wie die rosigsten Ideale, und das muss so sein, denn wo bliebe sonst unsere Fortentwickelung? Andererseits ist es von der Natur sehr weise eingerichtet, dass sie uns immer ein scheinbares Endziel vor Augen hält, weil die Mehrzahl der Menschen erschlaffen und ermüden würde, wenn nicht ein Irrlicht sie von Zeit zu Zeit aufs neue zum Weiterstreben anspornte. Ideale sind die Prophylaxe gegen Lebensüberdruss. Schliesslich schadet es durchaus nicht, wenn wir mancher modernen Kunst höhere Bedeutung beilegen, als ihr vielleicht zukommt, denn dann wird sie um so schneller unmodern, und die Fortentwickelung geht rascher vor sich. Übrigens ist die zur Zeit moderne Kunst im Grunde genommen für diese Zeit wirklich die bedeutendste und wichtigste, weil sie gleichsam eine Stufe bildet, ohne welche wir die Treppe der Weiterentwickelung nicht hinanklimmen könnten.

Darum ist es auch sehr unrecht, wenn man Künstlern, deren Ideale eine Verschiebung erfahren haben, ohne weiteres den Vorwurf macht, sie seien sich untreu geworden, wie das oberflächliche und gedankenlose Kunstkritiker nur zu gern tun; denn sobald wir Ideale erreichen, gaukelt uns die Phantasie rasch wieder neue vor, die von den ersten mehr oder minder verschieden sind. Je freimütiger ein Mensch den Wechsel seiner Ideale zugesteht, um so weniger darf er mit solchen Individuen verwechselt werden, die überall, wo was zu holen ist, auch ihre Ideale und ihre langen Finger haben, dabei ihr biegsames Rückgrat sehr geschickt und elegant mit Prinzipien und derlei Schnörkeln zu verdecken wissen.

Digitized by Google

Fast immer können wir beobachten, dass gegen die moderne Kunst Leute auftreten mit der Forderung, man solle sich an vergangene Epochen anlehnen und das, was in diesen geleistet wurde, als Muster und Vorbild nehmen. So wollte man in neuester Zeit zu Goethe zurückkehren, und Weimar zu neuer Blüte erheben. Da fragt es sich nun: will man dieselben Gefühle darstellen, die Goethe dargestellt hat, oder will man andere Gefühle so darstellen, wie er sie vielleicht wiedergegeben hätte? Das erste wäre sehr überflüssig, denn das hat ja Goethe schon selbst besorgt, und das zweite ist unmöglich, weil man einerseits gar nicht wissen kann, durch welche Gefühle heute Goethe so manches bewusst würde; andererseits kann man Gefühle nur so darstellen, wie man sie selber fühlt, denn jeder ist an sein Ich gebunden. Sagt doch Goethe selber: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen".

Auch können selbständigen und wirklich bedeutenden Künstlern kaum Vorteile erwachsen, wenn sie durch Anlehnung an den Weimarer Meister zu Vergleichen herausfordern, die eine unbefangene Beurteilung ihrer Werke von vornherein erschweren, wenn nicht gar unmöglich machen. Wenn man von Goethe lernen will, und man kann sehr viel von ihm lernen, dann braucht man doch nicht erst nach Weimar. Und ist denn etwa Goethe nach Wolfenbüttel, wo vor ihm Lessing wirkte?

Man wird mir erwidern: wir wollen uns durchaus nicht in den Schatten Goethes stellen, sondern lediglich der Korruption, Hohlheit und Blasiertheit entrinnen, die sich mehr und mehr in den Grossstädten breit macht. Darauf antworte ich: dann müsste man aber doch gerade in diesen Grossstädten am meisten und am ehesten Anerkennung finden, denn je dunkler der Untergrund ist, um so leuchtender werden sich jene von Korruption, Hohlheit und

Digitized by Google

Blasiertheit freien Kunstwerke von ihm abheben, um so glänzender können ihre Vorzüge ans Tageslicht treten, und schliesslich sind in einer Grossstadt von zwei Millionen Einwohnern sicher noch ebensoviel kunstverständige Elemente aufzutreiben, wie in Weimar, auch ist das Bedürfnis nach solchen erlösenden und befreienden Kunstwerken gerade dort am grössten, wo man am tiefsten im Sumpfe steckt. Man suche die Korruption lieber zu bekämpfen, statt vor ihr die Waffen zu strecken, denn solcher Kampf bietet die beste Gelegenheit, alle Kräfte und Fähigkeiten zu entfalten und zu entwickeln. Wenn heute die Russen ins Deutsche Reich einfallen, dann werden die deutschen Feldherren doch wohl nicht nach Karthago pilgern, um dort von Hannibal zu lernen, wie man sich des Feindes erwehrt, sondern sie werden ihre ganze Kraft dorthin konzentrieren, wo die grösste Gefahr ist, und dann zeigen, was ihre Kräfte vermögen.

Der Grund, warum man nach Weimar und gerade nach Weimar will, ist aber ein ganz anderer. Das Grossstadtpublikum ist vielen zu aufgeklärt und stellt Ansprüche, denen besonders jene nicht gerecht werden können, welche mit der Fortentwickelung nicht Schritt gehalten haben, sondern mehr oder weniger konservativ am Alten hängen geblieben sind, wie das sehr deutlich daraus zu ersehen ist, dass man zu diesem Alten zurückkehren möchte. Etwas Neues aus sich selbst heraus zu schaffen, dazu ist man nicht fähig, und darum sehnt man sich nach den Spiessbürgern der Kleinstadt, die infolge ihres Autoritätsglaubens viel leichter zu befriedigen sind und sich auch eher zu glänzenden Ovationen hergeben, weil sie wissen, dass durch solche Unternehmungen der Fremdenverkehr und damit die Geldeinnahmen ihrer Stadt grösser werden.

Digitized by Google

Weder die Kunst, noch die Fortentwickelung haben von solchen Rückwärtsbestrebungen, die früher oder später im Sande verlaufen, irgendwelche Förderung zu erwarten.

Die Erfahrung bestätigt auch, dass sich durch Schmähungen, Anfeindungen und starres Festhalten am Alten die jeweils moderne Kunst nicht aus der Welt schaffen lässt. Sie muss sich selbst überwinden, indem sie das Bedürfnis, aus welchem sie entsprungen ist, befriedigt; dann verschwindet sie ganz allein und an ihre Stelle tritt etwas Neues, mehr oder minder Entgegengesetztes. Die Redensarten von einem verderblichen, zersetzenden und degenerierenden Einfluss, die man stets zu hören bekommt, gleichgültig, ob das oder jenes modern ist, sind näher besehen weiter nichts als Gehässigkeiten, welche gewisse Elemente allem, was Fortschritt heisst, zwischen die Beine werfen.

Es soll durchaus nicht geleugnet werden, dass die moderne Kunst selten oder nie alle Erwartungen erfüllt, welche man an sie knüpft, aber das macht sie noch lange nicht wertlos und überflüssig.

„Es irrt der Mensch, so lang' er strebt."

Wollte man nun aufhören zu streben, um alle Irrtümer zu vermeiden, dann wäre unsere Erde bald verödet. Genau das verlangt man aber von der Kunst, wenn man ihr das Recht abspricht und sie zu verhindern sucht, sich dem Neuen zuzuwenden. Das Neue ist aber gerade das Moderne.

Wir sehen also, die moderne Kunst ist mehr wie eine momentane Laune, mehr wie die Luftblase eines überspannten Gehirns, denn sie ist ein Mittel und eine Folge unserer Fortentwickelung.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Das künstlerische Schaffen.

Wenn wir das Entstehen und Werden eines Kunstwerkes verfolgen und begreifen wollen, dann müssen wir uns vorerst darüber im Klaren sein, was wir unter künstlerischem Schaffen überhaupt zu verstehen haben. Schon in den vorhergehenden Kapiteln wurde gesagt, dass die Tätigkeit der Kunst aus nichts anderem besteht, als Gefühle so darzustellen, dass durch diese Darstellung bei anderen dieselben Gefühle hervorgerufen werden können. Die allgemein verbreitete Ansicht, die Kunst sei Privileg einiger Auserwählten, ist demnach ein Irrtum, denn unser ganzes Leben ist von ihr durchdrungen und es vergeht kein Tag, an welchem nicht jeder Mensch Gefühle mit der Absicht darstellt, bei anderen durch diese Darstellung dieselben Gefühle hervorzurufen. Es ist sogar Tatsache, dass die meisten Menschen viel häufiger Gefühle mitteilen wie Gedanken, und wir brauchen uns nur selber zu beobachten, um das sofort einzusehen. Halten wir uns nun vor Augen, dass die wenigsten wissen, was Kunst eigentlich ist, und bedenken wir ferner, dass uns das, wodurch etwas dargestellt wird, zuerst ins Bewusstsein tritt, und die Mehrheit sich mit diesem Äusseren, also mit der Schale, in welche der Künstler seine Gefühle gekleidet hat, begnügt, dann stehen wir direkt an der Quelle dieses Irrtums. Die

Digitized by Google

folgenden Ausführungen werden das noch deutlicher zeigen.

Ein Blick ins tägliche Leben lehrt uns, dass die meisten Menschen sich bei ihren Gefühlsdarstellungen fast immer derselben Mittel bedienen, nämlich der Sprache in Verbindung mit Gebärden und Mienenspiel. Warum werden diese Mittel am häufigsten angewandt? Darauf lässt sich nur antworten: weil wir durch sie unseren Zweck am besten und leichtesten erreichen können. Am besten erreichen wir ihn, weil sich in Sprache, Gebärden und Mienen unser Fühlen am häufigsten, unmittelbarsten und deutlichsten ausdrückt; am leichtesten deshalb, weil die meisten Menschen diese Mittel infolge des häufigen Gebrauches so in der Gewalt haben, dass sie imstande sind, die Symptome eines Gefühls mit ihnen wiederzugeben, ohne dass ihnen das Gefühl selbst bewusst würde, sie reproduzieren es höchstens und versetzen sich, um sich selber und andere in die entsprechende Stimmung zu bringen, in die Situation zurück, in welcher sie etwas gefühlt haben, was sie nun auch andere fühlen lassen wollen.

Ich habe gesagt, die meisten Menschen bedienen sich, um ihre Gefühle auch auf andere zu übertragen, der genannten Mittel, und füge noch hinzu, dass Ausnahmen verhältnismässig selten sind. Jetzt stelle man sich aber einen Menschen vor, der vermöge einer Naturanlage auch mit anderen Mitteln denselben Zweck erreichen kann und diese Mittel auch tatsächlich anwendet. Was wird die Folge sein? Die übrigen Menschen, die nicht über diese Naturanlage verfügen, werden ihn als eine Ausnahmeerscheinung, als eine Kuriosität mit ganz besonderen Fähigkeiten anstaunen und bewundern, aber nicht vielleicht, weil er Gefühle darstellt, o nein, sondern weil er sie mit anderen Mitteln darstellt wie sie.

Digitized by Google

Zu diesen Ausnahmen gehören in erster Linie Maler und Bildhauer, während Schauspieler und Dichter im wesentlichen mit denselben Mitteln arbeiten, welche die meisten Menschen anwenden, wenn sie Gefühle darstellen wollen. Da nun aber ungewöhnliche Mittel immer eher und mehr Aufmerksamkeit erregen müssen als allgemein gebräuchliche, so werden Schauspieler und Dichter viel unmittelbarer und darum intensiver auf uns einwirken können wie Maler und Bildhauer; denn je mehr wir die Mittel, durch welche der Künstler wirkt, aus den Augen verlieren, um so näher rücken wir der Natur, der Wirklichkeit, und damit steigt auch die Wirkung. Der Maler und Bildhauer kann seine Mittel niemals so verbergen wie der Schauspieler und Dichter, weil in die Farbe und den Stein erst Leben und Seele hineingebracht werden muss, was jedenfalls bei denen, die es nicht können, und das ist die grosse Mehrzahl, Aufmerksamkeit erregen wird, wohingegen die Sprache, die Mienen und die Gebärden von Natur aus die Spiegel unseres Seelenlebens sind, so dass wir uns nicht weiter wundern, wenn durch sie unsere Gefühle zum Ausdruck kommen. Bei Malern und Bildhauern kann uns deshalb auch eher das „Wie“ der Darstellung für das „Was“ entschädigen, niemals aber bei Dichtern und Schauspielern, weil sich bei diesen unser Augenmerk unmittelbar auf das „Was“ hinrichtet; sie greifen uns mit ihren Gefühlsdarstellungen direkt an die Seele, und wir vergessen, dass sie sich irgend welcher Mittel bedienen. Daher kommt es auch, dass Schauspieler und Dichter glauben, sie hätten es nicht notwendig, so wie die bildenden Künstler erst das Handwerk ihrer Kunst zu erlernen; und daraus wieder erklärt sich, dass die Schauspiel- und Dichtkunst, eben weil sie durch Mittel wirkt, die die meisten mehr oder minder beherrschen, von jeher so häufig von Dilettanten heim-

Digitized by Google

gesucht wurde, während jene Künste, die sich weniger gebräuchlicher Mittel bedienen, auch weit mehr von ihnen verschont blieben; denn sie erfordern unter allen Umständen eine Vorbildung, die im wesentlichen darin besteht, dass sich der Künstler mit den Mitteln, durch welche er wirken will, genau vertraut macht und sie vollständig beherrschen lernt. Es ist auch schon behauptet worden, die Schauspielkunst sei streng genommen gar keine Kunst, und jene, die mit solchen Behauptungen aufgetreten sind, haben bezeichnenderweise auch nur solche Dichtungen als Kunstwerke anerkennen wollen, bei denen nicht die allgemein gebräuchlichen Mittel angewendet wurden, sondern die vom Dichter vorgeführten Personen so sprachen und sich so gebärdeten, wie das Menschen gewöhnlich nicht tun. Die Unrichtigkeit solcher Anschauungen braucht gar nicht erst nachgewiesen zu werden, denn sie folgt aus dem bereits Gesagten; dass aber jemand überhaupt auf solche Gedanken kommen kann, ist sehr erklärlich, weil die wenigsten vom Wesen der Kunst eine Ahnung haben und glauben, die Künstler beabsichtigen weiter nichts, als die Natur in einer mehr oder weniger verschrobenen Darstellung nachzuäffen oder gar zu korrigieren. Sie wissen eben nicht, dass der Zweck der Kunst der ist, Gefühle zu übermitteln, und darum meinen sie, die Kunst habe keinen Zweck, und sehen die Mittel, deren sie sich beim Darstellen der Gefühle bedient, als die Hauptsache an. Sind diese Mittel dann noch allgemein gebräuchliche, die jeder Mensch anwenden kann, dann glauben sie, das, was alle können, sei keine Kunst mehr.

Folgendes Beispiel zeigt das sehr deutlich: wenn ein flotter Student seinem Vater in einem noch so sorgfältig verfassten Briefe die Gefühle schildert, durch welche ihm sein Geldmangel bewusst wird, dann kommt der Vater sicher nicht auf den Gedanken, sein Sohn sei ein Künstler.

Digitized by Google

Würde hingegen der Studiosus sich malen, wie er in katzenjämmerlicher Stimmung geknickt auf seiner Bude sitzt und auf den Geldbriefträger lauert, dann ruft der Vater beim Anblick dieser Gefühlsdarstellung sicher aus: „Der Junge ist ja ein Künstler!“ Trotzdem hat der Student hier nichts anderes getan wie in seinem Briefe: er hat eben seine Gefühle dargestellt, so dass diese Darstellung bei anderen dieselben Gefühle hervorrufen kann; nur die Mittel, die er dabei angewendet hat, sind verschiedene. Daraus ist zu ersehen, wie bei vielen Leuten oder sagen wir ruhig bei den meisten, die Mittel erst die Kunst machen. Sogar selbst Künstler huldigen mitunter solchen Ansichten, und das ist sehr bedauerlich, weil sie damit zeigen, dass sie weder wissen was sie wollen, noch was sie tun.

Man wird mir nun die Frage vorlegen, ob denn alle Menschen Künstler sind, weil doch alle Gefühle darstellen. Darauf antworte ich mit der Frage: Ist derjenige ein Gelehrter, der mir mitteilt, wo das nächste Wirtshaus ist, und ist diese Mitteilung Wissenschaft? Nein, obwohl die Tätigkeit des Gelehrten im Grunde genommen dieselbe ist, denn auch er teilt uns etwas mit, was wir noch nicht wissen; trotzdem werden wir so eine Mitteilung ebensowenig als Wissenschaft bezeichnen, wie wir etwa eine Darstellung, welche uns die Gefühle mitteilt, die jemand beim Zerdrücken einer Wanze hatte, als ein Kunstwerk anerkennen. Wer nun noch einige „wenn“ und „aber“ in Vorrat hat, den verweise ich auf das dritte Kapitel, wo die nötigen Aufklärungen über diese Frage zu finden sind.

Aus den obigen Ausführungen ist zu ersehen, dass beim künstlerischen Schaffen zwei Teile zu unterscheiden sind, nämlich erstens „Was“ der Künstler darstellen will und zweitens „Wie“ er es darstellen möchte. Da jeder

Digitized by Google

Künstler, bevor er an das „Wie“ denkt, über das „Was“ im Klaren sein muss oder wenigstens sein soll, so wollen wir zuerst dieses und dann jenes in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen.

Zweifellos entsteht jedes Kunstwerk aus einem psychischen Vorgang, der sich in der Seele des Künstlers abgespielt haben muss und so gewissermaßen als das Ei betrachtet werden kann, aus welchem heraus sich das Kunstwerk entwickelt. Dieser psychische Vorgang muss nun immer ein Gefühl sein, doch kann es vorkommen, dass dieses Gefühl einen Gedanken hervorruft, der dann irrtümlicherweise als das Ursprüngliche angesehen wird. Die Ursache, dass jemand etwas fühlt, ist ein Reiz, der sich durch ein Gefühl den Zutritt zu unserem Bewusstsein erzwingt. Durch welches Gefühl ein Reiz aber bewusst wird, hängt ganz vom Ich und von der jeweils vorhandenen Stimmung ab.

Nehmen wir nun an, es wirke auf jemand ein Reiz ein, der durch ein Gefühl bewusst wird, welches der Betreffende so darstellen möchte, dass auch andere, auf welche diese Darstellung einwirkt, dasselbe fühlen können. Er kann sich nun entweder gleich an die Darstellung machen, so dass sie noch direkt unter dem Einflusse des Gefühles entsteht, oder aber er spart sie sich für spätere Zeiten auf, weil er vielleicht augenblicklich keine Lust dazu hat oder ihn die Verhältnisse, in denen er sich befindet, daran hindern.

Der erste Fall, dass Gefühl und Darstellung zusammenfallen, ist auch zugleich der einfachste, denn die Arbeit des Darstellens geht fast unbewusst vor sich, das Gefühl diktiert gewissermaßen, nimmt äussere Form an, und es ist in solchen Fällen kaum möglich, das „Wie“ der Darstellung zu kontrolieren. Darum wird man hier die Mittel, deren

Digitized by Google

man sich bedienen will, so in der Gewalt haben müssen, dass man sie unbewusst anwenden kann; denn sobald man an sie erinnert wird, weil man vielleicht nicht weiter kann oder nicht das Richtige getroffen zu haben glaubt, erleidet das Gefühl, welches man darstellen will, eine Abänderung oder es verschwindet gänzlich. Selbstverständlich werden auf solche Weise niemals besonders grosse Arbeiten hervorgebracht, denn so lange hält das Gefühl nicht an; dafür ist aber das, was geschaffen wird, und wäre es eine noch so flüchtig hingeworfene Skizze von einer wunderbaren Einheitlichkeit und Geschlossenheit, man fühlt ihm förmlich an, dass es noch warm ist. Die besten lyrischen Gedichte sind so entstanden, und es kann nicht genug davor gewarnt werden, an solchen Arbeiten nachträglich herumzufeilen oder abzuändern, weil man dadurch gewöhnlich mit rauher Hand den Hauch der Unmittelbarkeit, der über diesen Werken wie ein feiner Blütenstaub ausgebreitet liegt und ihnen einen eigenartigen Zauber verleiht, zerstört.

Dargestellt wurde das Gefühl selbstverständlich so, wie wir es gefühlt haben, doch ist es sehr leicht möglich und sogar wahrscheinlich, dass einem anderen derselbe Reiz durch ein anderes Gefühl bewusst wird, welches von diesem dann wieder nur so dargestellt werden kann, wie es von ihm gefühlt wurde.

Gehen wir nun zum zweiten Fall über, in welchem mit der Darstellung erst begonnen wird, wenn das Gefühl bereits wieder verflogen ist. Unser Streben geht zunächst dahin, das betreffende Gefühl wieder in uns zu reproduzieren. Das ist aber gar nicht so einfach, wie sich das mancher vorstellt. Wie wir wissen, hinterlässt jedes Gefühl Spuren in uns. Wo, kann uns gleichgültig sein, darüber mögen sich die Physiologen auseinandersetzen, für

Digitized by Google

uns genügt die Tatsache, dass es Spuren hinterlässt. Indem wir nun diesen Spuren nachgehen, erinnern wir uns des Gefühles, welches sie hervorgerufen hat, doch können wir es deswegen noch immer nicht fühlen. Darum nehmen wir die Phantasie zu Hilfe und rufen uns den ganzen Vorgang von damals — soweit wir uns an ihn erinnern — mit allen Einzelheiten wieder in uns zurück, denn wir wissen, dass zufolge der Ideenassoziation Vorstellungen, welche wir dicht hintereinander oder zugleich empfangen haben, einander hervorrufen. So erinnern gewisse Orte an gewisse Ereignisse, die dort vorgefallen sind, gewisse Ereignisse an einander; oder wenn man zwei Personen zugleich kennen gelernt hat, fällt einem, sobald man die eine sieht, auch zugleich die andere ein. Haben wir uns nun die Vorgänge und die Umgebung, in der sie sich abspielten, kurz alles, was uns damals bewusst wurde, durch die Phantasie wieder vor Augen geführt, dann folgt daraus noch immer nicht, dass wir auch dasselbe Gefühl, durch welches uns diese Reize damals bewusst wurden, jetzt wieder fühlen müssen, denn wie wir wissen, kann uns je nach der Stimmung, in der wir uns befinden, ein und derselbe Reiz durch ganz verschiedene Gefühle bewusst werden. Es muss also auch noch die nötige Stimmung herbeigeschafft werden, und das ist eine heikle Sache.

Wenn uns ein Gefühl bewusst wird, dann ist die Stimmung meistens schon vorhanden; wo sie hergekommen ist, und was sie veranlasst hat, wissen wir gewöhnlich nicht, weil sie sich in den meisten Fällen als eine Resultante aus mehreren Gefühlen ergibt, die wir vorher gefühlt haben, und von denen ein grösserer oder kleinerer Teil bereits wieder vergessen ist. Auch wissen wir oft gar nicht, was alles auf die Stimmung eingewirkt hat, denn die verschiedenen Gefühle werden uns nicht einzeln, son-

Digitized by Google

dern als ein Komplex bewusst, der sich dem Bewusstsein als etwas Einheitliches darstellt. Schliesslich schenken wir der Stimmung, also den chronischen Gefühlen, viel weniger Aufmerksamkeit wie den akuten und bemerken sehr häufig einen Stimmungswechsel erst dann, wenn dieselben Reize durch andere Gefühle bewusst werden wie vorher. Da wir aber der Stimmung wenig oder gar keine Aufmerksamkeit zugewendet haben, sie vielmehr als etwas Selbstverständliches, als die Voraussetzung angesehen haben, so hat sie auch nur sehr geringe oder gar keine Spuren hinterlassen, und wir können uns nur dann eine Vorstellung von ihr machen, wenn wir uns an das akute Gefühl erinnern und dabei immer vergleichen, ob der gewisse Reiz in der und der Stimmung durch das und das Gefühl bewusst werden kann oder nicht. Wir fragen uns dann immer: kann man in der Stimmung das fühlen? und sobald wir darauf mit Ja antworten können, haben wir die dem Gefühl entsprechende Stimmung gefunden, die wir nun festzuhalten suchen. Doch wenn wir uns auch an die Stimmung erinnern und uns eine Vorstellung von ihr machen können, so sind wir doch damit noch keineswegs selber in der Stimmung.

Wollten wir jetzt das Gefühl darstellen, so wie es uns damals bewusst wurde, dann müssten wir uns ganz auf unsere Erinnerung verlassen und Stimmung und Gefühl von damals mit Hilfe der Phantasie als Modell vor uns aufstellen, um beide mit allen Einzelheiten wiederzugeben. Nun lässt es sich aber die momentan vorhandene Stimmung nicht ruhig gefallen, dass wir sie ausschalten und etwas anderes an ihre Stelle setzen, sie wird sich zu behaupten suchen, und weil die Stimmung und das Gefühl von damals uns als etwas Einheitliches bewusst wurde, im Grunde aber ein ganzer Gefühlskomplex war, von dessen einzelnen Teilen wir keine Ahnung haben, so müssen Lücken ent-

Digitized by Google

stehen, etwa so, als ob man von einer Bergkette nur die Gipfel der höchsten Erhebungen, nicht aber die sie verbindenden Teile sehen würde, und in diese Lücken, die ausgefüllt werden sollen und müssen, springt flugs die zur Zeit der Darstellung vorhandene Stimmung ein und drückt jedem Gefühl, welches als Bindeglied eintreten soll, ihren Stempel auf. Man bemerkt das sehr häufig erst, wenn die Arbeit schon so ziemlich fertig ist, und ist dann nicht wenig überrascht, dass ganz fremde Elemente in die Darstellung mit hineingebracht wurden, die mit dem Gewollten in gar keinem Zusammenhang stehen und nur störend wirken. Das Ganze stellt sich auch furchtbar weitläufig dar, enthält eine Menge überflüssiges Beiwerk, in welchem das, was wir eigentlich darstellen wollten, noch ebenso abgesondert und für sich allein steht wie vorher; es kommt uns so vor, als ob wir, statt den Berggipfeln, die wir gesehen haben, eine Unterlage, also Füsse und Täler zu geben, ein neues Gebirge gebaut hätten, zwischen welchem die ursprünglichen Bergspitzen ohne Halt frei herumbaumeln. Jeder Künstler hat schon solche Enttäuschungen erlebt, und wenn wir sehr gross angelegte Werke genau betrachten, dann können wir diese Erscheinung fast immer mehr oder weniger deutlich beobachten, denn die Herstellung solcher Arbeiten erfordert viel Zeit, innerhalb welcher die Stimmung nicht dieselbe bleibt.

Was macht nun der Künstler, dem ein solches Missgeschick widerfahren ist, wie hilft er sich? Will er seine Arbeit verbessern, dann kommt er vom Regen in die Traufe, denn solange ihm die Stimmung fehlt, sind alle Korrekturen Verschlimmbesserungen, die schliesslich darauf hinauslaufen, dass er die Lust verliert und alles vernichtet, um sein Werk von vorn anzufangen. Fehlt ihm abermals die notwendige Stimmung, dann wiederholt sich derselbe

Digitized by Google

Vorgang und zwar so lange, bis er sich zufällig in derselben Stimmung befindet, unter welcher ihm die Gefühle oder Gefühlskomplexe, die er darstellen will, seiner Zeit bewusst wurden. Dann freilich ändert sich das Bild, und es wird möglich sein, das Gefühl zu reproduzieren, ohne dass sich andere Gefühle störend dazwischen drängen.

Solche Reproduktionen können dem Originale sehr nahe kommen, ganz erreichen werden sie es jedoch nie, und ebenso werden sie nie ganz von fremden Beimengungen frei sein. Reproduzierte Gefühle sind auch stets schwächer und farbloser und gewöhnlich noch von des Gedankens Blässe angekränkelt, so dass sie den Künstler nicht in dem Maße gefangen nehmen, wie unmittelbar durch den Reiz selbst hervorgerufene Gefühle.

Darum bringen die Künstler in solchen Fällen mit Vorliebe dekoratives Beiwerk in die Darstellung hinein, welches sie für die erhoffte Befriedigung entschädigen soll; und weil dieses Beiwerk mit dem Gefühl in weiter keinem Zusammenhang steht, ja im Grunde sogar auf andere Gefühle zurückzuführen ist, so kann es sehr störend wirken und zwar besonders dann, wenn man bemerkt, dass ihm der Künstler mehr Liebe und Sorgfalt zugewendet hat wie der Hauptsache, nämlich den Gefühlen, die er darstellen will.

Es gibt Leute, die behaupten, der Künstler müsse sogar etwas in seine Gefühlsdarstellung hineintragen und er dürfe die Gefühle gar nicht so darstellen, wie er sie gefühlt hat. Ich kann mir nicht denken, was das sein soll, und führe diese Forderung lediglich darauf zurück, dass manche Menschen glauben, weil der Künstler vieles anders fühlt wie die grosse Masse, darum hätte er etwas in sein Werk hineingetragen, was aber gar nicht der Fall ist, sondern lediglich die natürliche Veranlagung und die Entwickelung

Digitized by Google

des Ichs sind daran schuld, wenn dem einen etwas so, dem andern wieder anders bewusst wird. Schiller hat ebensowenig etwas in seine Werke hineingetragen wie Zola, und Dürer ebensowenig wie Böcklin, sondern die Reize wurden ihnen nur durch verschiedenartige Gefühle bewusst, und das ist es, was zu der Ansicht verleitet, dass die Künstler ihre Gefühle nicht so darstellen, wie sie sie in Wirklichkeit gefühlt haben. Was sollte, was könnte man denn auch in ein Gefühl hineintragen? Es umkleiden und mit allem möglichen Beiwerk umhängen, ja, das kann man, aber das ändert am Gefühl selbst nichts; auch zweifle ich, dass ein Kunstwerk dadurch gewinnt und wenn, jedenfalls nicht mehr als ein Gedanke, den man in Phrasen einhüllt. Doch ich will hier nicht auf Fragen eingehen, die späterhin noch ausführlich behandelt werden, sondern will mich darauf beschränken, festzustellen, dass der Künstler nur dann ein Gefühl reproduzieren und darstellen kann, wenn er in derselben oder mindestens in einer ähnlichen Stimmung ist, wie die war, in welcher ihm das Gefühl bewusst wurde.

Für jeden, der sich mit der Darstellung von Gefühlen befasst, wäre es nun aber sehr wichtig, wenn er sich willkürlich in jede beliebige Stimmung versetzen könnte, denn dadurch würde viel Zeit und auch viel zwecklose Arbeit erspart. Der Versuch, hierfür ein Mittel zu finden, scheitert schon daran, dass wir in den seltensten Fällen wissen, wie und woraus unsere Stimmungen entstehen, denn wenn wir sie bemerken, sind sie gewöhnlich schon da. Wir wissen aber, dass die Stimmung ein chronisches Gefühl ist, und dass die Art, wie ein Mensch zu Stimmungen disponiert ist, sein Temperament bildet, welches wieder bei den meisten verschieden ist; ferner lehrt uns die Erfahrung, dass wir in der Jugend zu anderen Stimmungen hinneigen wie im Alter. Das letztere weist uns auf die Fortentwicke-

Digitized by Google

lung unseres Ichs hin, und da die Stimmung ein Gefühl ist, so kann sie niemals im gewussten Inhalt, also in den erkalteten und abgestumpften Gefühlskomplexen zu finden sein, sondern wird sich aus den Gefühlen herleiten müssen, die wir noch fühlen können. Jedes Gefühl hinterlässt nun eine Spur, die um so tiefer ist, je grösser seine Intensität war, und sich mit der Zeit wieder verflüchtigt, wenn sie durch dasselbe Gefühl nicht wieder aufgefrischt wird. Noch verständlicher wird uns der Vorgang, wenn wir an die Schatten denken, die die Bäume werfen. Der höchste und uns zunächststehende Baum wirft von unserem Standpunkt aus den weitesten Schatten, die weiter zurückliegenden erreichen uns zum Teil schon gar nicht mehr, und stehen mehrere Bäume in nächster Nähe beisammen, dann decken sich ihre Schatten teilweise, doch ragt der des längsten Baumes immer hervor. Diese Schatten wechseln, so oft die Bäume wechseln, und wenn wir uns bis zu einem gewissen Grade von einem Baume entfernt haben, dann stehen wir ausserhalb seines Schattens. Dieser Schatten ist nicht der Baum selbst, er ist auch kein Teil, wohl aber eine Folge von ihm. Ganz so verhält es sich mit den Gefühlen. Auch sie werfen Schatten und zwar um so längere, je stärker sie sind, und entfernen wir uns von ihnen, dann befinden wir uns früher oder später ausserhalb ihres Schattens. Haben wir kurz nacheinander mehrere Gefühle gefühlt, was fast immer der Fall ist, dann decken sich deren Schatten teilweise und vereinigen sich, doch wird der Schatten des stärksten Gefühles, weil er am längsten ist, über die anderen hinausragen. Die Resultante der Schatten, welche unsere Gefühle werfen, bildet, solange wir uns in ihr befinden, unsere Stimmung, und ihre Richtung wird am meisten von den stärksten Gefühlen bestimmt. Da wir nie ganz ohne Gefühle sind, so können wir auch nie ganz ohne Stimmung

Digitized by Google

sein, und weil unser Gefühlsleben im Laufe der Zeit eine Verschiebung erfährt, so werden auch unsere Stimmungen dementsprechenden Abänderungen unterworfen sein müssen. Die Stimmungen in der Jugend und im Alter sind ja auch tatsächlich immer verschieden. Genau genommen kann dieselbe Stimmung niemals wiederkehren, sondern nur eine ihr ähnliche; denn tritt schon der selten günstige Fall ein, dass wir dieselben Gefühle wieder in den entsprechenden Abständen fühlen, in welchen sie uns einstmals bewusst wurden, so mischt sich doch wieder die Stimmung, die wir unmittelbar vorher hatten, hinein, was auf die Resultante nicht ohne Einfluss bleibt. Es wird uns auch kaum gelingen, von der Stimmung, als der Resultante, auf alle die Gefühle zu schliessen, die die Komponenten bilden, sondern wir werden uns nur an einige besonders starke Eindrücke erinnern können und irrtümlicherweise aus diesen unsere Stimmungen herzuleiten suchen. Ferner haben wir zu bedenken, dass die Stimmung doch immer nur der Schatten, nicht aber das Gefühl selbst ist, und ebenso wie man in den seltensten Fällen aus dem Schatten auf die Art der Bäume, die ihn werfen, schliessen kann, genau so schwierig wird es sein, aus der Stimmung die Gefühle, welche sie hervorgerufen haben, zu erkennen. Und selbst wenn man das könnte, wäre nicht viel geholfen, denn wir müssten auch wieder in die Stimmungen kommen, unter denen uns diese Gefühle bewusst wurden, und das ginge so lange von Stimmung zu Gefühl, von Gefühl zu Stimmung, bis wir am Ausgangspunkt unseres Lebens angelangt wären. Wir sehen also, es ist unmöglich, uns willkürlich in Stimmungen zu versetzen, wir können weiter nichts tun als warten, bis wir in einer Stimmung sind, die derjenigen, unter welcher uns das Gefühl, das wir darstellen wollen, bewusst wurde, möglichst nahe kommt, genau dieselbe kann es ja niemals sein.

Digitized by Google

Manche Personen behaupten, dass sie nach dem Genuss von starkem Kaffee oder ähnlicheln Mitteln leichter und rascher in Stimmung kämen, andere stecken ihre Füsse in kaltes Wasser u. dgl. m., aber die Wirkung dieser und ähnlicher Experimente besteht doch nur darin, dass die Nerven angeregt und empfindlicher werden und infolgedessen auf Reize leichter reagieren. Aus diesem Grunde kommen auch nervöse Menschen leichter in die verschiedensten Stimmungen, wie solche, deren Nerven sehr schwer oder langsam reagieren. Willkürlich zurückrufen können aber auch nervöse Personen ihre Stimmungen, deren Spielball sie sind, nicht, denn lediglich der beschleunigte Stimmungswechsel ist die Ursache, dass sie manchmal früher wie andere in eine Stimmung kommen, die einer früheren mehr oder weniger ähnlich ist. Solche „anregende“ Mittel müssen auch immer in stärkerem Maße angewandt werden, weil sich der Körper mit der Zeit an sie gewöhnt, und schliesslich werden sie ihre Wirkung ganz versagen. Welche Folgen diese fortgesetzten künstlichen Nervenreizungen nach sich ziehen, lässt sich bei vielen „Cabarets“-Dichtern, die so häufig im Nachtkaffee ihre Anregungen suchen, deutlich erkennen.

So ganz machtlos stehen wir aber den Stimmungen doch nicht gegenüber, und wenn wir uns auch nicht ganz genau in dieselbe Stimmung zurückversetzen können, so wird es einer sehr lebhaften Phantasie doch wieder möglich sein, mit Hilfe der Erinnerung ein so lebendiges Bild vor das geistige Auge zu stellen, dass wir im grossen ganzen denselben Eindruck empfangen wie vom Original. Das ist der einfachste, natürlichste und darum richtigste Weg, den der Künstler gehen kann, wenn ihn seine Phantasie dazu befähigt. Diese ist aber eine Naturanlage, die wir vielleicht unterdrücken oder entwickeln, jedoch

Digitized by Google

niemals hervorrufen können. Auch genügt die Phantasie allein noch nicht, sondern es müssen ihr noch Anhaltspunkte geboten werden, die ihr die Wege weisen, sonst schweift sie ziel- und planlos umher. Diese Anhaltspunkte gibt unsere Beobachtung und darum ist es sehr wichtig, dass man die Vorgänge, welche durch Gefühle bewusst werden, die man darstellen will, genau auf ihre Ursachen und Wirkungen hin prüft, und besonders auch der Stimmung sein Augenmerk zuwendet, denn sonst tappt die Phantasie im Dunkeln oder lehnt sich an frühere Beobachtungen an. Dass es infolge der verschiedenen Veranlagung und Entwickelung der meisten Menschen auch noch andere Mittel geben wird, durch welche der oder jener in Stimmung geraten kann, ist selbstverständlich, doch darauf einzugehen würde nicht nur zu weit führen, sondern es ist auch überflüssig, weil sich auf Grund des hier Gesagten solche Ausnahmen wohl erklären und verstehen lassen.

Jedenfalls spielt die Stimmung beim künstlerischen Schaffen eine so hervorragende Rolle, dass man nicht achtlos an ihr vorübergehen darf, weil sonst die Darstellung darunter leidet. Damit will ich aber nicht dazu auffordern, dass sich jeder Künstler von seinen Stimmungen am Gängelbande führen lassen soll, und davor kann ihn am besten die Selbstbeobachtung und die Klarheit über das Wesen der Stimmungen bewahren.

Nehmen wir also an, der Künstler befände sich in der notwendigen Stimmung, und somit stünde der Reproduktion seiner Gefühle, wenn er sich mittels der Phantasie die Vorgänge, welche ihm durch diese Gefühle bewusst wurden, zurückruft, nichts mehr entgegen. Er könnte nunmehr, wie im ersten Falle, zur Darstellung dieser Gefühle schreiten, nur mit dem Unterschiede, dass dort das Original, hier aber bloss eine Reproduktion das Modell für seine Arbeit bildet.

Digitized by Google

Das Typische des zweiten Falles ist demnach die Tätigkeit des Reproduzierens der Gefühle, und das, was der Künstler darstellt, hängt lediglich davon ab, in welchem Maße er diese Tätigkeit beherrscht.

Der psychische Vorgang, aus welchem das Kunstwerk entsteht, kann sich aber noch bedeutend komplizierter gestalten. Stellen wir uns vor, der Künstler hätte ein Gefühl, und aus diesem Gefühl entspringe ein Gedanke, oder er hätte mehrere Gedanken, die selbstverständlich auch auf Gefühle zurückzuführen sein werden, und aus diesen Gedanken entwickle sich wieder ein neuer Gedanke. Dieser Gedanke wäre nun nichts anderes, als die Absicht, gewisse Gefühle bei anderen Personen wachzurufen, und wir werden gar nicht fehlgehen, wenn wir darunter diejenigen Gefühle verstehen, durch welche dem Künstler seine Ideale bewusst werden, also diejenigen Reize, die ihm durch solche Gefühle ins Bewusstsein treten, welche unmittelbar vorhergegangene befriedigen sollen. Nun sind aber die Reize, welche dem Künstler durch die gewünschten Gefühle bewusst werden könnten, noch gar nicht da, sie sind eben seine Ideale, und wären sie vorhanden, dann würden sie wahrscheinlich nicht seine Ideale sein. Woher soll er also die Gefühle nehmen, wenn die dazu notwendigen Reize entweder nicht aufzutreiben sind, oder gar nicht existieren?

Über diese Schwierigkeit hilft uns die Phantasie hinweg, indem sie dort einsetzt, wo die Wirklichkeit aufhört. Dabei wirkt sie mehr oder weniger unbewusst, ist aber an die Anschauung von Raum und Zeit, wie auch an die wirkliche Welt gebunden. Sie schöpft auch niemals aus dem völlig Unbekannten, sondern lehnt sich vielmehr an das bereits Vorhandene an und baut auf diesem weiter, indem sie Vorstellungen reproduziert und diese Reproduktionen so miteinander verknüpft, dass neue Vorstellungen entstehen.

Digitized by Google

Sobald ein Reiz auf uns einwirkt, der unseren Idealen und unseren Begriffen von Vollkommenheit nicht entspricht, tritt sofort die Phantasie in Tätigkeit und ergänzt das Fehlende. Wenn wir auf der Strasse gehen und ein Haus oder ein Denkmal oder sonst etwas bemerken, was uns nicht gefällt, dann zeigt uns die Phantasie gewöhnlich ein unseren Idealen und unserem Geschmack entsprechendes Bild dieses Reizes, welches wir mit der Wirklichkeit vergleichen, und dazu brauchen wir die Phantasie gar nicht erst herbeizurufen, sie kommt ganz von selbst. Phantasiebilder können eine solche Lebhaftigkeit erreichen, dass sie mit wirklichen Anschauungen verwechselt werden.

Es wird also auch dem Künstler mit Hilfe seiner Phantasie möglich sein, sich von Reizen eine Vorstellung zu machen, die ihm entweder nicht zugänglich sind, oder überhaupt nicht bestehen, und er tut dabei im wesentlichen nichts anderes, wie die meisten Menschen, wenn sie Luftschlösser bauen. Je lebhafter die Phantasie ist, um so lebhafter werden auch die durch sie hervorgebrachten Vorstellungen sein, wodurch dann wieder die Gefühle, durch welche sie ins Bewusstsein treten, umso intensiver werden müssen. Darum hängt es hier hauptsächlich von der Stärke und Entwickelung der Phantasie ab, ob und in welchem Maße sich der Künstler Reize vorzustellen vermag, die ihm durch die gewünschten Gefühle bewusst werden.

Das Vorstellen allein bildet aber nur einen Teil und zwar den Abschluss der Vorgänge, die sich in der Seele des Künstlers abspielen, denn es fragt sich noch immer: wie kommt der Künstler zu dem, was er sich vorstellen will, woher weiss er, dass diese Reize gerade so, und nicht anders aussehen? Das lehrt ihn die Erfahrung und die Beobachtung. Jeder Mensch weiss, dass ihm in gewissen Stimmungen gewisse Reize durch die und die Gefühle be-

Digitized by Google

wusst werden, und daraus schliesst er auf die Gefühle, welche andere Reize bei ihm hervorrufen könnten. Will der Künstler also ein Gefühl fühlen, dann stellt er sich auf Grund seiner Erfahrungen einen Reiz zusammen von dem er annehmen darf, dass er ihm durch dieses Gefühl bewusst wird. Die Erfahrung kann aber, weil sie ja doch immer mehr oder weniger lückenhaft und individuell ist, leicht zu Irrtümern führen, die dem Künstler jedoch sofort auffallen, wenn er sich den betreffenden Reiz vorstellt; denn hat er sich geirrt, dann wird ihm dieser Reiz nicht durch das gewünschte Gefühl bewusst, sondern durch ein anderes. Es dauert oft sehr lange, bis der Künstler die richtigen Reize findet, auch kann es ihm sehr leicht passieren, dass das, was ihn heute befriedigt hat, infolge verschiedener Stimmung, morgen eine ganz andere Wirkung auf ihn ausübt. Daher muss er auch der Stimmung seine Aufmerksamkeit zuwenden, so zwar, dass er immer die dem Gefühl angemessene Stimmung im Auge behält, weil er sonst niemals an ein Ziel kommen kann. Desgleichen muss er sich auch, sowohl wenn er auf der Suche nach entsprechenden Reizen ist, wie auch, wenn er sich die gefundenen vorstellen will, in derselben Stimmung befinden, denn sonst wird ihm, obgleich er den richtigen Reiz gefunden hat, dieser doch nicht durch das gewünschte Gefühl bewusst. Man kann aus diesen Ausführungen leicht ersehen, wie vorteilhaft und notwendig es für die Künstler wäre, wenn sie sich auf ein gediegenes psychologisches Wissen stützen könnten, denn dadurch blieben sie nicht nur vor vielen Irrtümern und nutzloser Arbeit bewahrt, sondern sie würden sich auch über ihre Tätigkeit viel mehr im Klaren sein. Dank den Fortschritten, welche die Psychologie in neuerer Zeit gemacht hat, dringt diese Erkenntnis auch immer mehr und mehr durch.

Digitized by Google

Fassen wir nun der besseren Übersicht wegen die oben erwähnten Tätigkeiten zusammen, so ergibt sich nachstehende natürliche Reihenfolge:

Gedanken oder Gefühle rufen in uns die Absicht hervor, ein Gefühl zu fühlen und darzustellen, von dem wir uns wohl eine Vorstellung machen können; doch ist es uns nicht möglich, den Reiz, der durch dieses Gefühl bewusst wird, zu erreichen, weil er entweder gar nicht vorhanden ist oder von uns nicht erlangt werden kann. Wir stellen uns nun das Gefühl so lebhaft wie möglich vor und suchen nach der Stimmung, in welcher es uns bewusst werden könnte. Ist diese gefunden, dann halten wir sie fest und stellen mit Hilfe der Phantasie aus unserer Erfahrung einen Reiz zusammen, der uns durch dieses Gefühl bewusst wird; dabei müssen wir uns immer in derselben oder wenigstens in nahezu derselben Stimmung befinden. Haben wir den Reiz gefunden, dann stellen wir ihn uns möglichst lebhaft vor und geben genau acht, ob durch diese Vorstellung das gewünschte Gefühl hervorgerufen wird, was selbstverständlich nur dann der Fall sein kann, wenn die entsprechende Stimmung vorhanden ist. Erfüllt der Reiz die an ihn gestellten Erwartungen nicht, dann wird er so oft verändert, bis er uns befriedigt, das heisst, das gewünschte Gefühl hervorruft. Wie lange das dauert, hängt ganz davon ab, ob man sich über das Gefühl im Klaren war, und in welchem Maße man befähigt ist, sich neue Reize vorzustellen.

Sobald wir nun einen Reiz gefunden haben, das heisst, ihn uns vorstellen können, der das gewünschte Gefühl hervorruft, also durch dieses bewusst wird, und uns zugleich in der Stimmung befinden, die dieses Gefühl bedingt, dann steht der Darstellung nichts mehr im Wege, und sie kann ohne weiteres vor sich gehen. Wir können nun entweder sofort, wenn wir den richtigen Reiz gefunden haben, zur

Digitized by Google

Darstellung schreiten, oder aber wir sparen uns diese Arbeit für spätere Zeit auf und reproduzieren dann das zur Darstellung Erforderliche. Es ist auch möglich, dass wir die Darstellung beginnen, aber nicht fertigstellen, was wohl bei grösseren Arbeiten stets der Fall sein wird. Demnach können in diesem Falle des künstlerischen Schaffens die beiden vorhergehenden enthalten sein, und zwar nicht bloss der eine oder der andere, sondern beide zugleich. Die daraus entstehenden Konsequenzen werden sofort klar, wenn man sich das, was über den Fall 1 und 2 gesagt wurde, ins Gedächtnis zurückruft.

Auf einen der gegebenen drei Fälle lassen sich im wesentlichen alle übrigen zurückführen und damit erklären. Es wäre zwecklos, wollte man die verschiedenen Variationen des künstlerischen Produzierens, die sich ja als eine natürliche Folge aus dem so verschieden veranlagten und entwickelten Ich ergeben, in ein System zu zwängen suchen und dadurch dem individuellen Schaffen zu nahe treten. Eine solche Absicht wäre auch mit den obigen Ausführungen, die sich lediglich auf die Naturgesetze stützen, unter denen unsere psychischen Funktionen ablaufen, kaum zu vereinen. Man kann jeden Künstler, überhaupt jeden Menschen nicht oft genug daran erinnern, dass man in Bezug auf seine Gefühle Egoist sein muss, ob man will oder nicht, denn unser Ich ist ja weiter nichts wie unser Fühlen, Vorstellen und Wollen, als das Unsrige. Wollte man also das Ich verleugnen, oder die Liebe zu ihm auszurotten suchen, so hiesse das Heuchler erziehen.

Diese Erwägungen führen uns unmittelbar zu der Frage: wie muss denn das Ich beschaffen sein, damit es möglichst Vollkommenes zu leisten imstande ist? Schon im ersten Kapitel wurde ausgeführt, dass unsere ganze Fortentwickelung darauf hinausläuft, das Gefühlsleben harmonisch zu

Digitized by Google

gestalten, weil nur dann ein Gefühl das andere in den natürlichen Grenzen zu halten vermag. Von einer Harmonie des Gefühlslebens kann aber nur dann die Rede sein, wenn jemand sämtliche Gefühle, die er von Natur aus fühlen könnte, auch tatsächlich gefühlt hat. Weil das unsere Lebensverhältnisse aber unmöglich machen, so werden diejenigen Personen, deren Gefühlsleben sich der Harmonie am meisten nähert, über das entwickelste Ich verfügen und daher zu den höchsten Leistungen befähigt sein. Gleichzeitig werden sie sich aber auch, eben weil ihr Ich zu den entwickeltsten gehört, ganz auf dasselbe konzentrieren, wodurch sie die Fühlung mit ihren Mitmenschen verlieren und Egoisten im vollsten Sinne des Wortes werden. Solche Menschen nennt man genial, und es ist ein Irrtum, wenn man behauptet: Genies seien objektiv, denn gerade das Gegenteil ist der Fall, sie sind sogar subjektiv im höchsten Grade, müssen es sein, und nur ihr hochentwickeltes, nahezu harmonisches Gefühlsleben befähigt sie zu objektiverer Erkenntnis. Die Tatsache, dass es geniale Künstler, nicht aber ein objektives Fühlen gibt, beweist das geradezu. Es gibt nichts Widersinnigeres wie die Behauptung, das Genie könne sich von seinem Ich loslösen, wodurch es ihm möglich würde, seine Umgebung objektiver zu beurteilen. Kein Mensch kann sich von seinem Ich losmachen, denn im selben Moment wäre es mit seinem Fühlen, Vorstellen und Wollen zu Ende, weil sein Ich nichts anderes ist wie dieses Fühlen, Vorstellen und Wollen, als das seinige. Es wird doch niemand behaupten wollen, dass sich z. B. Shakespeare, Goethe, Schopenhauer oder Michelangelo auch nur auf Augenblicke von ihrem Ich losgelöst hätten, im Gegenteil, ihr Ich war nur höher entwickelt, war harmonischer, und darum glauben Leute mit weniger entwickeltem Ich, solche Genies könnten sich von ihrem Ich freimachen. Daraus

Digitized by Google

erklärt sich auch, dass Genies sich so häufig als Virtuosen gefallen, und dass wir bei Virtuosen oft schwer unterscheiden können, wo die Virtuosität aufhört und die Genialität anfängt. Das Ich wird demnach um so höher entwickelt sein, je harmonischer das Gefühlsleben ist, welches, wie im ersten Kapitel ausgeführt wurde, den Ausgangspunkt und die Quelle aller übrigen geistigen Funktionen bildet, und weil im Ich des Künstlers wiederum der Ursprung seiner Werke zu suchen ist, so werden auch die genialen Künstler die hervorragendsten Kunstwerke zu schaffen imstande sein, müssen es sich jedoch gefallen lassen, dass sie erst bei kommenden, fortgeschritteneren Generationen Verständnis und Aufnahme finden. Es ist daher notwendig, dass geniale Menschen Egoisten sind und nicht nur in des Wortes guter Bedeutung, denn von ihren Zeitgenossen haben sie in den seltensten Fällen Förderung und Unterstützung zu erwarten, man lässt sie, wenn sie sich nicht selbst zu behaupten wissen, als ein überflüssiges und nutzloses Glied ruhig zu Grunde gehen und wendet sich lieber den weniger bedeutenden Werken zu, weil die den momentan vorhandenen Bedürfnissen eher gerecht werden. Zu verargen ist es selbstverständlich niemand, wenn er sein Interesse zuerst auf das ihm Zunächstliegende hinrichtet; andererseits gibt es aber unserer heutigen Gesellschaftsordnung kein günstiges Zeugnis, dass sie gerade an die höchstentwickelten und darum bedeutendsten Menschen am wenigsten gedacht hat.

Wenn wir bedenken, dass die Tätigkeit der Kunst aus nichts anderem besteht, als Gefühle so darzustellen, dass durch diese Darstellung bei anderen dieselben Gefühle hervorgerufen werden können, so erscheint es erklärlich, dass uns die obigen Ausführungen über den ersten und ursprünglichsten Teil des künstlerischen Schaffens schliesslich auf unser Ich zurückgeführt haben; denn das Ich bildet

Digitized by Google

für unser Fühlen die erste und letzte Instanz. Über das bei jedem Menschen verschiedene Ich haben wir bereits in den vorhergehenden Kapiteln, soweit es für unsere allgemeinen Darlegungen wünschenswert erschien, die notwendigen Anhaltspunkte gegeben, und deshalb sowohl, wie auch, weil ganz individuelle Vorgänge im Geistesleben einzelner unsere Absichten nicht zu fördern vermögen, sehen wir davon ab, auf die verschiedenen Variationen in der Veranlagung und Entwickelung des Ichs einzugehen; und das können wir umso eher, da wir bereits in ausreichendem Maße gezeigt haben, woraus sich das, „was" der Künstler darstellen will, herleitet und wie es zustande kommt. Interessant wäre es, wenn sämtliche Künstler über den Verlauf ihres Schaffens Aufzeichnungen machen möchten, weil dadurch einerseits das Verständnis für ihre Arbeiten gefördert werden könnte, andererseits aber auch für psychologische Forschungen wertvolles Material gewonnen würde. Freilich gibt es viele Künstler, die Ursache haben, das Entstehen ihrer Werke den Augen der Öffentlichkeit zu entziehen, weil es mit ihrem Ich in keinem Zusammenhang steht.

Wir hätten uns nunmehr dem zweiten, nicht minder interessanten Teil des künstlerischen Schaffens, nämlich dem „Wie" der Darstellung, zuzuwenden und wollen auf dieses umfangreiche und weitverzweigte Gebiet im folgenden Kapitel, welches gleichsam eine Fortsetzung und Ergänzung zu diesem bildet, näher eingehen.

Digitized by Google

Sechstes Kapitel.

Die Technik der Kunst.

Sobald der Künstler über das „Was", das er darstellen will, also über die Gefühle, die er bei anderen hervorrufen möchte, im Klaren ist, muss er die Mittel, deren er sich bei seiner Darstellung bedienen will, auswählen, und sind sie gefunden, dann tritt die Frage an ihn heran, wie diese Mittel anzuwenden sind, damit sie auf andere die beabsichtigte Wirkung ausüben können.

Bevor wir auf eine dieser Fragen eingehen, wollen wir untersuchen, in welchem Verhältnis der Künstler zu den Mitteln, mit denen er arbeitet, steht.

Es ist bekannt, dass wir bei allen unseren Unternehmungen von den Mitteln abhängig sind, durch welche wir unsere Absichten erreichen können oder wollen, und diese Abhängigkeit wird umso deutlicher bewusst, je weniger wir die Mittel beherrschen und in der Gewalt haben. So ist z. B. ein Kaufmann ohne Geld in seinem Wirken lahm gelegt und wird auch ohne weiteres zugeben, dass der Mangel an Mitteln die Ursache ist, an welcher die Ausführung seiner Pläne scheitert; gelingt es ihm jedoch, die nötigen Kapitalien in seine Gewalt zu bekommen, dann ist er nur zu leicht geneigt, alles seinem kaufmännischen Genie beizumessen und vergisst sehr häufig, dass es ihm erst die Mittel ermöglichen, nicht nur zu „wollen", sondern auch

Digitized by Google

zu „können“. Ähnlich verhält es sich beim Künstler. Beherrscht er die zu seinen Darstellungen erforderlichen Mittel nicht, so wird er, weil die fehlenden Mittel ihn daran hindern, auch niemals die beabsichtigten Wirkungen erzielen können, wenigstens nicht willkürlich, sondern höchstens zufällig; denn sobald er die Mittel nicht beherrscht, beherrschen diese ihn, und er wird solange auf dem Kriegsfuss mit ihnen stehen, bis er sie in seine Gewalt bekommt. Damit er sie aber in seine Gewalt bekommt, muss er zunächst einsehen lernen, dass sie zu seinem Schaffen absolut notwendig sind. Man sollte glauben, dass wohl jeder Künstler sehr bald zu der Einsicht kommen müsste, aber dem ist leider nicht so. Es gibt eine ganze Reihe von Schauspielern und Dichtern, die sich mit souveräner Gleichgültigkeit über die Mittel ihrer Kunst hinwegsetzen und es nicht nur für überflüssig, sondern sogar für schädlich erklären, wenn man sich diese Mittel anzueignen sucht. Solche problematische Naturen spielen sich dann als die unverstandenen und verkannten Genies auf, weil die Mitwelt ihren Stümpereien keinen Geschmack abgewinnen kann, und wenn man sich von solchen Menschen erzählen lässt, was sie eigentlich „wollen“, denn aus ihren Werken ist das nicht zu ersehen, dann glaubt man oft tatsächlich, es geschehe ihnen unrecht, weil ihre Absichten sehr häufig entschiedener Beachtung wert sind, nur fehlt des „Können“, um sie in die Tat umzusetzen. Dabei kann man regelmässig beobachten, dass solche Künstler steif und fest behaupten, die Ignoranz des Publikums sei für ihre Misserfolge verantwortlich zu machen. Da sich so selten Gelegenheit bietet, das Publikum in Schutz zu nehmen, so soll nicht verschwiegen werden, dass in diesem Falle dessen Sündenkonto nicht zu belasten ist, denn lediglich der Künstler selbst trägt die Schuld, weil er eben etwas anderes dargestellt hat, als er wollte, und

Digitized by Google

daher auch andere Gefühle hervorruft, als er gefühlt hatte, so dass es natürlich ist, wenn er missverstanden wird. Das Publikum urteilt lediglich nach den Gefühlen, welche die Darstellung des Künstlers in ihm hervorruft, und was das Kunstwerk nicht zu offenbaren vermag, das bleibt auch dem Publikum verborgen. Wenn jemand seine Gedanken infolge mangelnder Beherrschung der Sprache unrichtig oder ungeschickt zum Ausdruck bringt, so darf er sich nicht wundern, wenn man ihn nicht versteht und ihm andere Absichten, als die er wirklich hatte, unterschiebt. Dasselbe gilt auch für den Künstler, der seine Mittel nicht beherrscht.

Noch häufiger hört man die Behauptung, dass dem Künstler von Natur aus die notwendigen Mittel mitgegeben, also angeboren sein müssten. Dagegen habe ich jedoch folgendes einzuwenden: ebenso wie nicht nur der ein tüchtiger Kaufmann werden kann, der von seinem Vater die nötigen Mittel geerbt hat, sondern auch solche Personen, die erst mühsam durch angestrengte Arbeit in den Besitz der erforderlichen Mittel gelangt sind, genau so können auch Menschen, die von der Natur mehr oder weniger stiefmütterlich bedacht worden sind, durch Fleiss und ernste Arbeit das Fehlende sich mit der Zeit aneignen, denn die Technik jeder Kunst kann — sofern keine organischen oder geistigen Gebrechen vorliegen — gelehrt und gelernt werden. Bequemer ist es freilich, wenn die natürliche Veranlagung einem diese saure Arbeit erspart; aber damit ist noch nicht bewiesen, dass diejenigen, die sich ihr unterziehen müssen, zu künstlerischem Schaffen weniger geeignet wären. Sogar gerade das Gegenteil ist der Fall. Was nützt der Besitz der glänzendsten Mittel, wenn man sie nicht anzuwenden weiss? Und wer wird seine Mittel am besten anzuwenden wissen? Jedenfalls derjenige, der sie sich erst mühsam errungen hat. Die Veranlagung wird auch niemals eine so günstige

Digitized by Google

sein, dass sie sich auf sämtliche zum künstlerischen Schaffen erforderlichen Mittel in gleichem Maße erstreckt, sondern sie wird bloss einige Mittel in die Gewalt des Betreffenden geben, und da fragt es sich noch, ob das nicht auf Kosten anderer, gleichfalls unentbehrlicher Mittel geschieht, und ob auch zugleich die Fähigkeiten vorhanden sind, diese Mittel richtig anzuwenden. Gewöhnlich ist das nicht der Fall, und es bietet sich nur zu häufig die Gelegenheit, Künstler zu beobachten, die von der Natur, in Bezug auf ihre Mittel, sehr reich bedacht wurden, aber zufolge völliger Unkenntnis über deren Gebrauch ihr Gut in kurzer Zeit vergeuden und so langsam, aber sicher auf die schiefe Ebene geraten, die früher oder später zum künstlerischen Bankerott führt. Nicht weniger bedenklich ist es, wenn der Künstler bloss mit einigen wenigen Mitteln, die er von Natur aus beherrscht, auskommen wollte, weil dann entweder seine Leistungen vollständig ungleichwertig werden müssten, je nachdem er die zur Darstellung bestimmter Gefühle notwendigen Mittel in seiner Gewalt hat oder nicht; oder aber er kommt in die Versuchung, nur solche Gefühle darzustellen, die seiner einseitigen technischen Entwickelung entsprechen, so zwar, dass es das „Was", das er darstellt, dem „Wie" anpasst, statt es umgekehrt zu machen. Dieser letzte Fall, in welchem der Künstler der Sklave seiner Mittel ist, wie wir das bei Virtuosen sehen können, kommt wohl am häufigsten vor und ist eine Folge der weitverbreiteten Ansicht, dass dem Künstler von Natur aus die notwendigen Mittel in die Gewalt gegeben sein müssten.

Fragen wir nach der Ursache dieser Behauptung, so findet sie sich einerseits in der allgemeinen Unkenntnis über das Wesen der Kunst, andererseits lässt sie sich aber auch noch aus etwas anderem herleiten. Schon zu Anfang des vorigen Kapitels haben wir bemerkt, dass es Mittel

Digitized by Google

gibt, die zur Darstellung der Gefühle im täglichen Verkehr häufiger, und solche, die seltener angewandt werden. Zu den ersteren gehört die Sprache in Verbindung mit dem Gebärden- und Mienenspiel, zu den letzteren die Farbe, der Stein u. a. Sprache, Gebärden und Mienen haben wir infolge des häufigen Gebrauches und weil sich unsere Gefühlsregungen durch sie am häufigsten offenbaren, viel eher und mehr in der Gewalt wie andere Mittel, durch welche sich Gefühle darstellen lassen, und darum gibt es auch ein Volkslied und eine Volkspoesie, nicht aber eine Volksmalerei oder Volksbildhauerei. Nun lässt sich unschwer feststellen, dass gerade bei Schauspielern und Dichtern, die mit diesen allgemein gebräuchlichen Mitteln arbeiten, behauptet wird, sie könnten ohne technische Vorstudien ihre Kunst ausüben, während man bei Malern und Bildhauern, die sich weniger gebräuchlicher Mittel bedienen, stets und allenthalben der Ansicht war und ist, dass sie einer Vorbildung bedürfen, welche sie mit den Mitteln und ihrer Anwendung vertraut macht. Der Irrtum, dass der Künstler keiner technischen Vorbildung bedarf, leitet sich also in erster Linie aus der Tatsache her, dass auf einigen Kunstgebieten Mittel zur Anwendung kommen, die die meisten Menschen, weil sie sie täglich anwenden, mehr oder weniger in der Gewalt haben; und weil dem so ist, könnte man mir nun einwenden, dass ich durch diese Feststellung eigentlich das bewiesen habe, was ich widerlegen wollte, und zwar für diejenigen Kunstgattungen, bei denen diese allgemein gebräuchlichen Mittel verwendet werden, also bei der Schauspiel- und Dichtkunst. Der Widerspruch ist aber nur ein scheinbarer, denn gerade dadurch, dass die Schauspiel- und Dichtkunst sich solcher Mittel bedient, die wir im täglichen Leben einzuüben und somit in die Gewalt zu bekommen Gelegenheit haben, wird es begreiflich, dass auf diesen Kunstgebieten

Digitized by Google

manchmal ohne technische Vorbildung gearbeitet werden kann; aber das kommt nicht etwa daher, weil die technische Vorbildung hier entbehrlich ist, sondern sie hat sich nur vollzogen, ohne dass wir es bemerkten. Damit ist bewiesen, dass auch bei diesen beiden Kunstgattungen eine technische Vorbildung absolut erforderlich ist; wo wir sie hernehmen, ist selbstverständlich einerlei.

Für die Notwendigkeit einer technischen Ausbildung spricht aber auch die Tatsache, dass jeder Künstler seine Mittel so gebrauchen lernen muss, wie es deren Natur verlangt; denn nur dann wird er sie zu voller künstlerischer Ausdrucksfähigkeit entfalten können, und nur dann kann er sie gesund und somit leistungsfähig erhalten. Unsere Lebensweise und Erziehung verbürgt aber durchaus nicht den naturgemässen Gebrauch der zum künstlerischen Schaffen nötigen Mittel, sondern eher das Gegenteil, wie das in der Sprechweise der meisten Menschen sehr deutlich zu Tage tritt. Auch hat sich der Künstler stets vor Augen zu halten, dass er nicht auf eine einzelne Person, sondern gewöhnlich auf einen grösseren Kreis einwirken will, und um das zu können, muss er unumschränkter Meister seiner Mittel sein. Er muss auch wissen, wie weit seine Mittel reichen, wie er sie am vorteilhaftesten ausnützt und weiter vervollkommnet. Das zu erkennen wird ihm aber nur dann gelingen, wenn er das Wesen und die natürlichen Funktionen dieser Mittel versteht und beherrscht.

Die Ansicht mancher Künstler, dass es für ihr Arbeiten nicht zuträglich sei, sich die Technik ihrer Kunst anzueignen, weil sie dadurch leicht verleitet würden, keine Kunstwerke, sondern Machwerke zu schaffen, ist weiter nichts wie ein Aberglaube und als solcher ein Übel, an dessen Ausrottung nicht genug gearbeitet werden kann. Die bildenden Künstler und die Musiker verwenden auf ihre technische Aus-

Digitized by Google

bildung in der Regel die grösste Sorgfalt, nur die Schauspieler und Dichter glauben sich mit ein paar Phrasen darüber hinwegsetzen zu können, und eben aus diesen Gründen wird nirgends so viel gesündigt wie in der Literatur und auf der Bühne. Wenn jemand Machwerke fabriziert, so liegt das daran, weil er das „Wie“ und nicht das „Was“ des künstlerischen Schaffens in den Vordergrund schiebt; auch müsste, wenn die Technik der schuldige Teil wäre, der schlimmste Macher sehr rasch zum Künstler vorrücken können, denn er brauchte ja weiter nichts zu tun, wie die Technik seiner Kunst zu ignorieren. Man sieht also, wie hinfällig solche Einwände sind. Übrigens lassen sich doch die Übel am besten vermeiden, die man kennt. Jene Künstler, die behaupten ohne Technik Wirkungen, und zwar die von ihnen beabsichtigten, erzielen zu können, die lügen, und diejenigen, die trotz ihrer Technik Misserfolge erleben, beweisen nur, dass es auch eine falsche Technik gibt.

Diese Ausführungen sind so selbstverständlich, dass wohl mancher, der wenig oder gar keine Gelegenheit hat, Künstler bei ihrer Arbeit zu belauschen, sich fragen wird, wie es überhaupt möglich ist, dass man derlei nicht ganz von selber einsieht. Darauf antworte ich: das kommt daher, weil viele Künstler sich entweder zu erhaben fühlen, um über ihr Schaffen nachzudenken, oder aber auch zu faul dazu sind. Zum Teil darf man auch unsere Kunstkritiker und Ästhetiker dafür verantwortlich machen, denn sie verstehen es trefflich, jedem schaffenden Künstler das unfruchtbare Durchstudieren ihrer Theorien zu verleiden.

Eine solide Technik vermag den Künstler auch sehr häufig vor Auswüchsen und Überspanntheiten in seinem Schaffen zu bewahren, genau so wie eine solide Lebensweise den Körper gesund und leistungsfähig erhält. Jene

Digitized by Google

halbverrückten, zwischen Irrenhaus, Cabaret und Überbrettl hin und her pendelnden Kunstgrössen sind der beste Beweis hierfür, denn sie verfügen fast durchweg über eine mehr oder weniger unentwickelte oder einseitige Technik, und da sie mit gesunden Mitteln keine Wirkungen erzielen können, so greifen sie, um wenigstens Aufmerksamkeit zu erregen, zu Nerven und Sinne kitzelnden Überraschungen und Absonderlichkeiten, die auf Augenblickserfolge bei Paralytikern zugeschnitten sind. Solcher Kunstfusel bringt uns weiter nichts zum Bewusstsein, als dass die Vernunft göttlichen, die Narrheit aber menschlichen Ursprungs ist.

Das Verhältnis, in welchem der Künstler zu seinen Mitteln steht, wird sich auf Grund der obigen Ausführungen also folgendermaßen gestalten: jeder Künstler ist von den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, abhängig, doch schwindet das Bewusstsein dieser Abhängigkeit in demselben Maße, wie er diese Mittel in seine Gewalt bekommt und richtig, d. h. naturgemäss anzuwenden versteht. Er fühlt sich dann als souveräner Herr über sie, sie sind seine Unterthanen, die so lange seinem Willen gehorchen, als er nichts von ihnen verlangt, was ihrer Natur widerspricht. Da der Künstler seine Mittel dann am besten ausnützt und am meisten mit ihnen erreichen kann, wenn er sie naturgemäss anwendet, so liegt es in seinem eigensten Interesse, sie auch so zu gebrauchen, und weil dadurch beide Teile befriedigt werden, so wird sich ihr gegenseitiges Verhältnis so innig gestalten, dass sie sich beide als etwas Einheitliches vorkommen; und darum haben viele Künstler ihre Mittel so in der Gewalt, dass sie sich bei ihren Arbeiten

Digitized by Google

vollständig gehen lassen können. Auf solche Weise entstandene Kunstwerke üben stets eine intensive und unmittelbare Wirkung aus, wie sich das bei manchen Bühnenkünstlern, ich erinnere nur an Friedrich Mitterwurzer, Josef Kainz und Eleonora Duse, in geradezu frappierender Weise beobachten lässt. Der Laie glaubt darum sehr häufig, es sei leicht und ohne viel Anstrengung möglich, solche Kunstwerke zu schaffen; würde er sich jedoch von den Künstlern erzählen lassen, wie viel mühevolle Arbeit erforderlich war, bis sie ihre Mittel so in die Gewalt bekamen, dass sie sie auch unbewusst zur Anwendung bringen können, dann würde er sicher nicht mehr glauben: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Übrigens ist der Eindruck, als habe der Künstler sein Werk ohne Anstrengung gewissermaßen leicht und unwillkürlich hingeworfen, stets ein Zeichen für gediegenes technisches Können.

Wie kann nun aber der Künstler seine Mittel so in die Gewalt bekommen, dass sie ihm stets zu Willen sind? Das wird er dadurch erreichen, dass er die Entstehung, Entwickelung und Eigenschaften, also das natürliche Wesen dieser Mittel studiert, daraus ihre natürlichen Funktionen herleitet und nun diese natürlichen Funktionen so lange übt, bis er sie vollständig beherrscht und sie ihm in Fleisch und Blut übergegangen sind. Dazu gehört weiter nichts wie Fleiss und eine scharfe Beobachtungsgabe. Selbstverständlich wird man nicht zur Einübung der Technik komplizierte Kunstwerke schaffen wollen, sondern muss sich solche Arbeiten auswählen, bei deren Verrichtung das ganze Augenmerk ausschliesslich auf das zu Erlernende und nur auf dieses hingelenkt wird; denn sobald das nicht der Fall ist, wird die Selbstbeobachtung erschwert oder sogar unmöglich, und dann verfällt man unbewusst immer

Digitized by Google

wieder in die zu vermeidenden Fehler zurück oder gewöhnt sich sogar noch neue an. Es ist auch schon deshalb notwendig, dass die technische Ausbildung schrittweise erfolgt, weil sich eins auf das andere aufbaut, die entsprechende Unterlage also Vorbedingung ist. Erst wenn die technische Ausbildung abgeschlossen ist, ist an ein selbständiges künstlerisches Schaffen zu denken. Letzteres freilich kann weder gelehrt noch gelernt werden.

Damit hätten wir das Verhältnis zwischen dem Künstler und den zu seinem Schaffen nötigen Mitteln im wesentlichen festgelegt und wollen uns nun den eingangs aufgeworfenen Fragen zuwenden.

Die erste Notwendigkeit, die an den Künstler, der sich über das, „Was" er darstellen will, im Klaren ist, herantritt, ist die Auswahl der Mittel. Dieselbe hat nach zwei Richtungen hin zu erfolgen, und zwar muss man sich erstens erklären, durch welche Art oder Gattung von Mitteln, also Farben, Töne, Worte, Gebärden, Mienen u. s. w., man bei anderen Gefühle hervorrufen will; zweitens muss man sich aber aus der Gattung wieder die speziell zu dieser Darstellung geeigneten Mittel hervorsuchen, also aus den vorhandenen Farben, Tönen, Worten, Gebärden, Mienen u. s. w. jene auswählen, durch welche sich die beabsichtigten Wirkungen erzielen lassen.

Das erstere steht ganz im Belieben des Künstlers und wird ihm wenig Schwierigkeiten bereiten, weil ihn die Veranlagung seines Ichs für die eine oder andere Art der Darstellung mehr Interesse empfinden lässt, und da er infolgedessen derselben von frühester Jugend an seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, dazu noch diese Art von Mitteln am meisten beherrscht, so ist es für ihn mehr oder weniger selbstverständlich, dass er sich ihrer bedient. Es kommt wohl vor, dass ein und dieselbe Person mehrere Kunst-

Digitized by Google

gebiete zugleich beherrscht, ich erinnere an Michelangelo, Richard Wagner, Goethe; letzterer trug sich bekanntlich in seiner Jugend mit dem Gedanken, Maler oder Bildhauer zu werden und soll auch als solcher Beachtenswertes geleistet haben; aber selbst bei solchen Menschen — die übrigens so selten sind, dass sie als Ausnahmen angesehen werden können — lässt sich unschwer erkennen, dass ihr Interesse nicht gleichmässig verteilt war, sondern sie auf ein bestimmtes Kunstgebiet ganz besonders hingewiesen hat und ihre Beschäftigung mit anderen Kunstgattungen, so wie bei Richard Wagner, bloss darauf zurückzuführen ist, dass dadurch ihre Absichten gefördert bezw. vollkommener erreicht wurden. Auch Unklarheit über sich selbst, sowie verständnislose Erziehung können die Ursachen sein. Ob es vorteilhaft ist, wenn eine Person mehrere Kunstgebiete zugleich beherrscht, lässt sich schwer sagen, jedenfalls ist es nur bei gross angelegten Menschen ohne Gefahren für ihr Schaffen möglich, denn klein veranlagte Naturen würden sich zersplittern und höchstwahrscheinlich auf keinem Gebiete etwas Annehmbares leisten. Hier drängt sich die Frage auf: kann der Maler dieselben Gefühle darstellen und durch seine Darstellung auch hervorrufen wie der Dichter, der Bildhauer, der Musiker oder der Schauspieler, oder verbietet ihm das die Natur seiner Mittel? Man ist leicht versucht, diese Frage voreilig mit „Ja“ oder „Nein“ zu beantworten, weil man bloss die Tatsache im Auge hat, dass manche Themas sich mehr für die, andere wieder für jene Kunstgattung *eignen*. Die Beantwortung dieser Frage ist deshalb unmöglich, weil erstens infolge der verschiedenen Veranlagung des Ichs derselbe Reiz bei verschiedenen Personen verschiedene Gefühle hervorruft, und man zweitens nicht wissen kann, ob und wann auf den verschiedenen Kunstgebieten die Grenze des Möglichen

Digitized by Google

erreicht ist. Es lässt sich ferner auch eine Verwandtschaft zwischen einigen Kunstgebieten feststellen, so zwischen der Dichtkunst und der Schauspielkunst, der Bildhauerei und dem Tanz u. s. w., was wohl darauf zurückzuführen ist, dass alle Künste dasselbe Ziel im Auge haben, sich also niemals ganz fremd gegenüber stehen können, sondern sich vielmehr gegenseitig die Hände reichen und ineinandergreifen. Für die Technik der Kunst sind diese Fragen übrigens von so geringer Bedeutung, dass wir sie ruhig umgehen könnten und das nur deshalb nicht getan haben, weil wir auch zugleich einen Überblick über das künstlerische Schaffen im allgemeinen geben wollten.

Viel wichtiger ist es, zu wissen, für welche Farben, Worte, Töne etc. sich der Künstler entscheiden muss; denn davon hängen die Wirkungen, die er erzielen will, in erster Linie ab. Um das zu erfahren, müssen wir uns vor Augen halten, dass die Absicht des Künstlers darin besteht, Gefühle so darzustellen, dass durch diese Darstellung auch bei anderen Personen dieselben Gefühle hervorgerufen werden können. Der Weg, auf dem wir zu den entsprechenden Mitteln gelangen, wird also diese Absicht des Künstlers als Markierung tragen müssen. So ohne weiteres können wir diesen Weg aber nicht betreten, denn wenn wir auch wissen, dass wir Gefühle darstellen wollen, so wissen wir deshalb doch noch nicht, wodurch wir es können und von welchen Gesichtspunkten aus diese Tätigkeit vor sich gehen muss. Wir wollen also vorerst die Frage beantworten: wie stellt man Gefühle so dar, dass diese Darstellung bei anderen dieselben Gefühle hervorrufen kann, und vor allen Dingen was stellt man dar, wenn man Gefühle wiedergeben will?

Die Psyche, sowie die ihr bewusst werdenden Gefühle können wir bekanntlich nicht selbst, sondern nur durch

Digitized by Google

gewisse Äusserungen, die sich an unserem Körper zeigen, wahrnehmen. Von diesen uns wahrnehmbaren Äusserungen der Psyche schliessen wir sodann auf den Seelenzustand, d. h. auf die Gefühle. So werden wir einem Menschen, der aus irgend einer Veranlassung in einen Affekt versetzt wurde, sofort ansehen, was er fühlt, und es wird kaum möglich sein, uns zu überzeugen, dass ein anderes, als das von uns wahrgenommene Gefühl, dem Betreffenden bewusst wurde; selbst der Person, in welcher die Gefühlsregung, die wir beobachten, vor sich ging, wird das nicht gelingen, und wir trauen ihr eher zu, dass sie uns täuschen will, oder aber wir halten sie für verrückt, wenn sie z. B. vorgibt, heftigen Schmerz zu fühlen und sich dabei vor Lachen schüttelt. Diese Fähigkeit, aus äusserlich wahrnehmbaren Symptomen den Gefühlszustand zu erkennen, findet sich bereits bei Kindern, die noch nicht sprechen können, und ebenso lässt sie sich auch bei Tieren, besonders bei Hunden, beobachten. Es unterliegt nun keinem Zweifel, dass diese Symptome unserer Seelenregungen für die Darstellung von Gefühlen von höchster Wichtigkeit sind, denn sie sind das einzige, was uns von dem Gefühl unmittelbar wahrnehmbar wird, und daher auch das einzige, was sich darstellen, d. h. wiedergeben lässt.

Fragen wir nach dem Ursprung dieser Symptome, ihrem Zustandekommen und der Art ihres Zusammenhanges mit dem Gefühl, so finden wir die Antwort darauf bereits unter den allgemeinen Ausführungen des ersten Kapitels, wo es heisst: alle Gefühle sind von Bewegungen begleitet, die als unmittelbarer Ausdruck des Gefühls, welches sich durch sie Luft macht, angesehen werden können, und ausserdem das beste und sicherste Mittel sind, Unlustgefühlen abzuhelfen, Lustgefühlen hingegen weitere Befriedigung zuzuführen. Auch wurde gesagt, dass es erst nach

Digitized by Google

mehr oder minder zahlreichen Bewegungsversuchen gelingt, die richtige Bewegung, also die zum Ziele führende, zu finden, welche dann, weil sie das Gefühl der Befriedigung hervorruft, festgehalten und bei demselben Gefühle jedesmal wieder hervorgeholt und angewendet wird. Die Tendenz zu diesen Bewegungen, die nicht unterdrückt werden können, wenn der Reiz eine gewisse Stärke erreicht hat, lässt sich stets nachweisen. Das, was wir von Gefühlen wahrnehmen, also die Symptome, von welchen aus wir auf bestimmte Gefühle schliessen, sind daher weiter nichts als diese Bewegungen, und halten wir uns ihr Entstehen vor Augen, so wird es begreiflich, dass sie uns tatsächlich ein richtiges und zuverlässiges Bild der seelischen Vorgänge geben können.

Auffallend ist dabei, dass die Symptome eines Gefühles, z. B. Freude, bei verschiedenen Personen dieselben sind, obwohl dasselbe Gefühl, infolge des verschiedenen Ichs, nur durch ganz verschiedene Reize hervorgerufen werden kann. Dass dem so sein muss, geht schon daraus hervor, dass wir von den Symptomen auf das Gefühl schliessen können, was unmöglich wäre, wenn diese äusserlich wahrnehmbaren Merkmale bei jedem Menschen andere sein würden. Ein Beispiel wird das noch verständlicher machen. Ich wähle das Gefühl der Freude, doch kann man selbstverständlich bei jedem Gefühl dieselbe Beobachtung machen. Das Gefühl der Freude wird bei allen Menschen durch folgende Symptome kenntlich: gerötete Haut, glatte Stirn, offene Augen mit hohem Lide und lebhaftem Glanze, ruhiger Blick, der gradaus nach vorn und in die Weite gerichtet ist, geblähte Nasenflügel, offener Mund, Lächeln, Rumpf stramm, Brustkorb in Einatmungsstellung mit gehobenen Rippen, Kopf hoch, Glieder straff, Herzkraft stärker, Bewegungen des Herzens energisch, kräftig kontrahiert, Puls-

Digitized by Google

folge meist beschleunigt, Atembewegung kräftig mit vermehrter Frequenz, Kehlkopfmuskulatur gespannt, hohe Laute u. s. w. Diese Merkmale kennzeichnen lediglich das Gefühl der Freude und finden sich bei jedem Menschen, sobald ihm dieses Gefühl bewusst wird. Wodurch jemand in Freude versetzt werden kann, hängt natürlich ganz vom Ich ab und ist wie dieses verschieden; aber wir wissen, dass ein Mensch, bei dem sich die obengenannten Merkmale zeigen, Freude fühlt, gleichgültig, ob dieser oder jener Reiz dieses Gefühl in ihm hervorgerufen hat.

Damit haben wir für die Darstellung der Gefühle wichtige Anhaltspunkte gewonnen; denn wir wissen nunmehr, dass ein Künstler, sobald er die Symptome seiner Gefühle und Gefühlskomplexe darstellt, mittels dieser Darstellung anderen Personen mitteilen kann, durch welche Gefühle und Gefühlskomplexe ihm ein Reiz bewusst wurde. Dadurch hat er aber erst einen Teil seiner Absicht erreicht, nämlich den, dass andere nun auch wissen, was er gefühlt hat. Welcher Reiz ihm durch dieses Gefühl bewusst wurde, ist vorläufig noch niemand bekannt, und lässt sich auch aus der blossen Wiedergabe der Symptome eines Gefühls nicht erfahren. Es muss also auch noch der Reiz selbst dargestellt werden, und ist das geschehen, dann wissen wir, dass der und der Reiz dem Künstler durch das und das Gefühl bewusst wurde; ich sage wir wissen es, denn zu fühlen brauchen wir deswegen noch lange nicht das, was der Künstler gefühlt hat. Aber gerade darauf kommt es doch an, gerade das ist doch die Hauptabsicht des Künstlers, dass wir mit ihm fühlen. Man darf der Beantwortung dieser Kardinalfrage wohl mit einiger Spannung entgegensehen, doch ist sie durchaus nicht so schwierig, wie man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt ist. Sie lautet: der Künstler muss durch seine Dar-

Digitized by Google

stellung anderen seine Gefühle „eingeben“, also durch Suggestion mitteilen, was ihm allerdings nur bei solchen Personen gelingen kann, deren Ich von Natur aus so veranlagt ist, dass das betreffende Gefühl bewusst werden kann; denn alles, was ausserhalb der natürlichen Grenzen des Ichs liegt, kann weder durch Suggestion noch durch sonst etwas bewusst werden, weil ja das Ich jedes Menschen nichts anderes ist als sein Fühlen, Vorstellen und Wollen als das seinige. Darauf wird man erwidern: andern Personen Gefühle suggerieren ist leichter gesagt wie getan. Dieser Ansicht trete ich jedoch ganz entschieden entgegen und behaupte sogar, es ist viel leichter und einfacher, als man allgemein annimmt. Man vergegenwärtige sich nur die Art und Weise, wie der Künstler auf sein Publikum einwirkt, und es wird sofort einleuchten, dass wohl nirgends so günstige Voraussetzungen für Suggestionen gegeben sind wie beim künstlerischen Schaffen; ja man wird sogar zu der Überzeugung kommen, dass es von seiten des Künstlers in den meisten Fällen gar nicht erst einer Suggestion bedarf, weil sich eine solche schon höchstwahrscheinlich ganz von selbst aus seiner Darstellung ergibt. Um das zu zeigen, brauchen wir nur die Wirkungen, die der Künstler durch sein Werk auf das Publikum ausübt, zu betrachten. Zunächst wird der Künstler sein Publikum in eine Stimmung zu bringen suchen, in welcher es im stande ist sein Werk aufzunehmen, also in eine Stimmung, welche den Gefühlen, die er hervorrufen will, entspricht. Schon damit hat er eine der wesentlichsten Vorbedingungen für Suggestionen erfüllt. Ist das Publikum in Stimmung, dann macht man es allmählich mit dem Reiz bekannt, den der Künstler aber nicht allein, sondern in Begleitung der Symptome der Gefühle, durch welche ihm dieser Reiz bewusst wurde, vorführt und zwar ganz sachte,

Digitized by Google

so dass es möglich wird, sich in das Ich des Künstlers hineinzuleben, ohne etwas davon zu bemerken. Auf diese Weise kommt das Publikum immer mehr und mehr in Illusion, es unterwirft sich ganz dem Ich des Künstlers und fühlt alles, was diesem Ich bewusst wurde, ebenso mit, als ob es ihm selbst bewusst würde. Hat der Künstler sein Publikum dahin gebracht, mit ihm zu fühlen, so bedarf es keiner Suggestion mehr, oder richtiger gesagt, sie ist bereits erfolgt, ohne dass der Künstler und sein Publikum etwas davon weiss. Die Tatsache, dass Gefühle, die wir an anderen wahrnehmen, also ihre Symptome, ansteckend wirken, kommt dem Künstler hier sehr zu statten. Diese Ansteckung lässt sich sehr deutlich beobachten, wenn jemand lacht, und es wird wenig Menschen geben, die, sobald sie einen andern lachen sehen, nicht schliesslich mitlachen, ohne zu wissen warum. Als Beispiel führe ich den bekannten französischen Lach- und Weinkünstler Lagrange*) an. Solange es dem Künstler gelingt, sein Publikum in

*) Lagrange diente in den Pariser Theatern als Chatouilleur oder Kitzler, zumal bei bedeutsamen Erstaufführungen. Sein ganz methodisches Verfahren war der Psychologie des Publikums abgelauscht. Gewöhnlich setzte er sich stillschweigend in eine ganz verborgene Ecke. Bei Lustspielen und Vaudevilles begann er in komischen Scenen mit einem unterdrückten Lachen, das mehr wirkte als irgend eine laute Provokation; seine Absicht war ja, erst das Publikum zu sondieren und in Stimmung zu bringen. Dann kam ein leises Kichern, das wie ein Kitzeln die Nerven der Umsitzenden erregte. Bald lachten einige Naive mit. Nun wurde Lagrange dreister, er lachte und lachte wieder aufs Neue, er trillerte wie eine Nachtigall, er gurrte wie eine Taube. Immer mehr schlossen sich seiner Heiterkeit an, bis er endlich in einen lauten Lacher ausbrach und das ganze Publikum mit sich riss. Da gab es keine Zurückhaltung mehr, sobald Lagrange im geeigneten Moment mit einem hellen Gelächter einsetzte. Jetzt war auch der Erfolg des Stückes entschieden. Im nächsten Akte lachte das Publikum schon von selbst, ohne dass Lagrange sich besonders anzustrengen brauchte; es genügte, wenn er dasselbe hin und wieder ein klein wenig reizte. Zu einer solchen Einwirkung gehört nicht nur eine genaue Kenntnis der beim Lachen in Betracht kommenden Symptome und ein solides mimisches Können, sondern auch viel Geist und Geschmack und ein gesunder Mutterwitz. — Für unsere Ausführungen ist dieses Beispiel sehr instruktiv.

Digitized by Google

Stimmung und Illusion zu erhalten, so lange sind auch seinem Ich Anhaltspunkte gegeben, die es mit dem Ich anderer Personen so in Kontakt bringen können, dass er dieselben Gefühle, die er gefühlt hat, dem fremden Ich „einzugeben“ vermag, d. h. gleichfalls ins Bewusstsein rufen kann. Allerdings wird das nur bei solchen Personen möglich sein, deren Ich so veranlagt ist, dass die Gefühle des Künstlers wohl bewusst werden können, wenn der entsprechende Reiz einwirkt und die notwendige Stimmung vorhanden ist. Je mehr das Ich des Künstlers mit dem Ich seines Publikums verwandt ist, um so inniger wird der Kontakt, um so eher und leichter lässt er sich herstellen, während er überhaupt nicht hervorgerufen werden kann, wenn vermöge der Veranlagung des Ichs die Gefühle des Künstlers gar nicht bewusst werden können. Wir ersehen daraus, dass hinter jedem Kunstwerk das Ich des Künstlers steht, was uns jedoch nur dann bemerkbar wird, wenn wir infolge mangelnder Technik auf die Mittel des künstlerischen Schaffens aufmerksam werden, wodurch die Illusion zerstört wird, oder aber wenn wir durch die Veranlagung unseres Ichs von vorn herein daran gehindert sind, mit dem Ich des Künstlers in Fühlung zu treten.

Bevor wir aus diesen Darlegungen die für die Darstellung von Gefühlen sich ergebenden Konsequenzen ziehen, haben wir noch einiges über die Bewegungen, welche unsere Gefühle begleiten, also über die Symptome der Gefühle, zu sagen, worauf ebenfalls schon im ersten Kapitel hingewiesen wurde. Es heisst dort: je öfter ein Gefühl ins Bewusstsein tritt, um so sicherer und zielbewusster müssen die Bewegungen, durch welche sich das Gefühl Luft macht, zum Ausdruck kommen, sie werden eingeübt und, sobald durch Anpassung an den Reiz das Gefühl abgestumpft ist, Reflexbewegungen. Daraus ergibt sich

Digitized by Google

erstens ein für die künstlerische Darstellung sehr wichtiger Zusammenhang zwischen Reflexbewegungen und gewusstem Inhalt; zweitens folgt aber auch daraus, dass sich das Ich jedes Menschen in seinem Äusseren wiederspiegeln muss, denn wir wissen, dass Muskeln, die häufiger gebraucht werden, sich auch kräftiger entwickeln und leichter reagieren wie solche, die bloss selten in Aktion treten. Das Äussere jedes Menschen muss somit ein seinem Ich entsprechendes Gepräge, einen ganz bestimmten Charakter erhalten, und von diesem uns wahrnehmbaren Spiegelbilde des Ichs können wir mit derselben Sicherheit und Berechtigung auf das Ich selbst schliessen, wie wir von den Symptomen der Gefühle auf die Gefühle geschlossen haben. Ein schnurriges Beispiel hierfür ist Demokritos, von dem berichtet wird, dass sich sein Mund, weil er über alles und beständig lachte, bis zu den Ohren erweiterte und sein Gesicht so verschrumpfte, dass man bloss noch die Zähne erblickte. Weniger krasse Fälle können wir täglich an unserer nächsten Umgebung beobachten.

Für die Darstellung von Gefühlen ergeben sich daraus folgende Lehren: erstens hat der Künstler nicht nur die Gefühle darzustellen, sondern auch das Ich, welchem sie bewusst wurden; denn wir wissen, dass es lediglich vom Ich abhängt, durch welches Gefühl ein Reiz bewusst wird; zweitens hat er aber auch zu beachten, dass er dem Ich, welches er darstellte, nicht Gefühle bewusst werden lässt, die diesem Ich vermöge seiner natürlichen Veranlagung nicht bewusst werden können. Wie und wodurch sich das Ich äusserlich kundgibt, also wahrnehmen lässt, haben wir ja oben bereits ausgeführt und damit Anhaltspunkte für seine Darstellung gegeben; dass aber seine Berücksichtigung bei der Darstellung von Gefühlen absolut notwendig ist, ja dass wir Gefühle überhaupt nicht dar-

Digitized by Google

stellen können, wenn wir nicht zugleich ein Ich darstellen, dem sie bewusst werden, darüber wäre noch einiges zu sagen.

Wir wissen, dass Gefühle dadurch dargestellt werden, dass man ihre Symptome wiedergibt. Diese Symptome müssen sich nun irgendwo zeigen, denn sonst könnte man sie nicht darstellen, und ebenso ist es nötig, dass man das „Wo", an dem sie sich zeigen, gleichfalls darstellt, weil sich die Symptome sonst wiederum nirgends zeigen könnten. Will man aber das „Wo", an dem sie sich zeigen, darstellen, und man muss es wollen, dann wird man nur das Ich darstellen können, welches ja bekanntlich weiter nichts ist als das Fühlen, Wollen und Vorstellen eines Menschen als das seinige, von welchem es abhängt, ob, wie und wann ein Reiz bewusst wird und vor allen Dingen durch welches Gefühl er ins Bewusstsein dringt und dringen kann.

Es fragt sich nun, ob der Künstler jedes Ich darzustellen vermag oder nicht. Darauf ist zu antworten: jedenfalls nur ein Ich, welches ihm bewusst werden kann, also entweder das seinige oder ein aus dem seinigen herausgeschnittenes. Hier zeigt sich klar, dass hinter jedem Kunstwerk das Ich des Künstlers stehen muss, und dass derjenige Künstler die genialsten Werke schaffen wird, dessen Ich am höchsten veranlagt und entwickelt ist.

Wie muss nun das Ich, welches der Künstler darstellt, und dem er die Gefühle, welche er darstellen will, bewusst werden lässt, beschaffen sein? Auf jeden Fall so, dass ihm diese Gefühle bewusst werden können und zwar unter den gegebenen Verhältnissen und Umständen. Lässt sich denn das dem Ich so ohne weiteres ansehen? O ja, allerdings nicht von jedem, aber gerade von denen, über die Shakespeare sagt: „.... das Urteil eines von diesen muss, das werdet Ihr selbst zugeben, ein ganzes Haus voll

Digitized by Google

der andern überwiegen.“ Der Künstler, welcher Gefühle darstellt, die ihm selbst einmal bewusst wurden, wird nicht so leicht in den Fehler verfallen, wohingegen die grosse Schar der Nachäffer fast immer gegen dieses sehr wesentliche Gesetz verstösst. Solche „Künstler“ sind fähig, einen Faust in einem Rokokozimmer und Hamlet im Empirekostüm darzustellen. Wir haben übrigens für diese wichtige Regel die häufig angewandte und noch häufiger falsch angewandte Bezeichnung „Stil“. Jeder selbstschaffende, ich will sagen aus sich selbst schöpfende Künstler hat seinen eigenen Stil, und alle jene, die keinen haben oder sich den anderer Künstler aneignen, dürfen, sobald ihr Ich sie nicht auf diesen Stil hinweist, was nicht sehr oft der Fall ist, als gedankenlose Nachäffer angesehen werden, die nur einen Vorzug haben, nämlich den, dass sie offen zugeben, ihr Ich sei gleich null. Häufig findet man auch Künstler, deren Ich ungleich und einseitig entwickelt ist, und dann kann man regelmässig beobachten, wie diese Lücken im Ich durch fremde, aber dem Ich des Künstlers am nächsten stehende Stilarten ausgefüllt werden, die jedoch mit fortschreitender Entwickelung dem eigenen Stil weichen müssen. Dass im Stil die Grundstimmung des Ichs wiederzufinden sein muss und dass der Stil mit der Fortentwickelung des Ichs gleichfalls Veränderungen erfährt und daher gewisse Phasen unserer Fortentwickelung um so deutlicher wiederspiegelt, je markanter sie sind, soll nicht vergessen werden. Wenn eine Kunst, die „modern“ ist — gleichgültig welche —, sehr bald unmodern wird, dann danken wir das hauptsächlich der grossen, grossen Schar ihrer Nachahmer, und wenn eine moderne Kunst verkannt, unterschätzt und in den Schmutz gezogen wird, so dass sie zu unserer Fortentwickelung nicht halb das beiträgt, was sie beitragen könnte, dann haben wir uns

Digitized by Google

dafür gleichfalls bei diesen Herren zu bedanken. „Gott schütze mich vor meinen Freunden!“ Niemand hat mehr Veranlassung zu diesem Ausspruch als die jeweils moderne Kunst.

Die Fragen, wie und wodurch man Gefühle so darstellt, dass durch diese Darstellung anderen Personen dieselben Gefühle bewusst werden können, wären hiermit beantwortet, und wir könnten uns nunmehr mit der Auswahl der Mittel und der Art ihrer Anwendung befassen, wollen jedoch, bevor wir darauf eingehen, das oben über die Symptome der Gefühle Gesagte noch etwas erweitern.

Es bedarf keiner besonderen Beobachtungsgabe, um zu bemerken, dass ausser dem Menschen auch noch andere Wesen und sogar Gegenstände, die wir als leblos bezeichnen, denen wir allgemein das, was wir Psyche nennen, nicht zuerkennen wollen, Merkmale aufweisen, die dem, was wir Symptome der Gefühle genannt haben, sehr nahe kommen und täuschend ähnlich sind. So können wir z. B. bei einem Hund sehr genau erkennen, was in ihm vorgeht, und erblicken wir gewisse charakteristische Baumformen oder eine Rose oder Lilie oder eine Tropfsteingruppe, Felspartien und dergleichen, dann will es fast scheinen, als ob sich hier etwas unseren Gefühlssymptomen Verwandtes befände, was uns eigenartig berührt. Ich erinnere nur an verschiedene allgemein übliche Vergleiche, wie: sie ist schön wie eine Rose; der Baum streckt seine Äste gleich flehenden Armen zum Himmel empor; stolz wie ein Löwe u. v. a.; ferner denke man an die Gefühle, welche uns beschleichen, wenn wir eine Landschaft durchwandern und die Tatsache, dass gewisse Eigenarten dieser Gegend dann mit unseren Gefühlssymptomen in Verbindung gebracht werden, so dass wir eins mit dem andern vergleichen und dementsprechend in uns aufnehmen. Selbst

Digitized by Google

wenn wir in einer Landschaft nichts Lebendes bemerken, so haben wir doch das Gefühl, als ob hinter unserer Umgebung ein Ich stünde, welches sich uns durch diese Umgebung offenbart, und es ist kein Zufall, wenn sich viele Menschen gerade dann erinnern, dass es einen Gott geben könnte oder geben muss.

Um sich das zu erklären, wolle man bedenken, dass sich die Natur in der Tier-, Pflanzen- und Gesteinswelt ebenso auslebt, wenn auch auf andere Weise, wie im Menschen, und dass sich im Grunde dasselbe Ich, welches hinter unserem Ich steht (wenn wir schon so eitel sind und auf unsere Psyche nicht verzichten wollen), auch durch das Tier, die Pflanze und den Stein äussert, wodurch dann, weil ja dasselbe, was durch uns spricht, nämlich die Natur, auch durch alles andere kundbar wird, ein gewisses Verstehen, ein Sichwiederfinden, fast möchte ich sagen eine Verwandtschaft beobachtet werden kann, die sich auch in den Symptomen, durch welche die Natur sich äussert, wieder erkennen lassen muss. Auch wollen wir nicht vergessen, dass wir stets alles von unserem Ichstandpunkt aus ansehen und Egoisten sind und bleiben, weshalb wir leicht mehr mit unserem Ich in Verbindung bringen, als tatsächlich damit in Verbindung zu bringen ist. Wenn zwei Dinge sich ähnlich sind oder nur ganz entfernt an einander erinnern, vielleicht nur dadurch, dass sie dieselbe Stimmung in uns hervorrufen, so werden wir uns stets, sobald uns ein Teil zu Gesicht kommt, auch den anderen ins Gedächtnis rufen und unwillkürlich beide mit einander verbinden. Wo die Wirklichkeit aufhört, fängt bekanntlich die Phantasie an.

Welche von diesen Erklärungen ist aber nun die richtige? Ich glaube, alle zusammen sind richtig oder diejenige, welche am meisten zusagt; welche das ist, darüber mag sich jeder

Digitized by Google

entscheiden, wie er will; für uns genügt es, dass sich auch in unserem Naturleben, unseren Gefühlssymptomen ähnliche oder damit in Verbindung zu bringende Merkmale finden, bezw. in dasselbe hineintragen lassen, wodurch es möglich wird, Gefühle darzustellen, indem man den Reiz und die Symptome der Gefühle, durch welche er bewusst wird, wiedergibt und dabei das ganz charakteristische Gepräge der Natur als Spiegelbild des Ichs annimmt mit dem stillschweigenden Bemerken, nur hier, nur in dieser Landschaft z. B. können diese Gefühle bewusst werden. Dass hinter solchen Gefühlsdarstellungen gleichfalls das Ich des Künstlers steht, der ja in Wirklichkeit Gefühlssymptome nur in ein anderes Gewand kleidet, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Suchen wir uns nun die zur Darstellung von Gefühlen erforderlichen Mittel, so wird sich uns, wenn wir die bereits gegebenen Gesichtspunkte im Auge behalten, die Frage aufdrängen: welche Mittel sind zur Darstellung von Gefühlen geeignet, und welche nicht? Darüber haben wir bereits ein Wörtlein gesprochen, als wir untersuchten, ob der Maler dieselben Gefühle darstellen könne wie der Dichter, dieser wie der Bildhauer u. s. w. Bei den Ausführungen über die Notwendigkeit der Technik wurde aber bereits eine noch wichtigere Anmerkung gemacht, nämlich die, dass die Mittel stets so anzuwenden sind, wie es deren Natur verlangt. Was haben wir aber unter naturgemässer Anwendung der Mittel zu verstehen? Diese Frage kann nur durch zwei Antworten erschöpft werden, und von diesen beiden lautet die erste: jedes Wesen und jedes Ding ist von der Natur ganz besonders ausgestattet und eingerichtet worden und wird durch diese Ausstattung und Einrichtung auf ganz gewisse Funktionen hingewiesen, die dieser Austattung und Einrichtung angepasst sind. Der von der Natur gegebene

Digitized by Google

Organismus wird versagen oder unvollständig funktionieren, sobald Anforderungen an ihn gestellt werden, denen er infolge seiner natürlichen Veranlagung nicht mehr entsprechen kann, und sucht er trotzdem dieselben zu erzwingen, so werden diese Funktionen unvollkommen, man sieht ihnen an, dass ihr Zustandekommen wider die Natur geht, betrachtet sie als etwas Abnormes, dem stets etwas Komisches anhaftet, weil es unerwartet kommt, denn wir können aus den meisten Organismen ihre natürlichen Funktionen ohne weiteres erkennen. Wenn wir also von einer naturgemässen Anwendung der beim künstlerischen Schaffen zu verwendenden Mittel sprechen, so soll damit gesagt sein, dass der Künstler an seine Mittel keine Forderungen stellen soll, welche diese Mittel nur dann erfüllen können, wenn sie mehr oder weniger vergewaltigt werden. Damit der Künstler aber seine Mittel nicht zu vergewaltigen braucht, soll er sich solche Mittel auswählen, deren Natur sie zu den seinen Absichten angemessenen Funktionen befähigt. Sobald ein Künstler seine Mittel vergewaltigt, macht er stets den Eindruck der Künstelei, und von dieser bis zur Flachheit ist nur noch ein kleiner Schritt. Auch würde durch nicht naturgemässe Anwendung der Mittel gegen den wichtigen Grundsatz verstossen, dass die Technik des Künstlers verborgen bleiben soll. Das ist aber unmöglich, wenn die Mittel vergewaltigt werden, weil dann die Aufmerksamkeit direkt auf sie hingelenkt wird.

Die zweite Antwort auf die obige Frage enthält zum Teil das soeben Gesagte, bringt aber noch ein neues und vielleicht noch wichtigeres Moment für die künstlerische Darstellung. Wir haben gesagt, dass alle Wesen und Dinge um uns her unseren Gefühlssymptomen ähnliche oder damit in Verbindung zu bringende Merkmale aufweisen, und selbstverständlich sind die Mittel, deren sich der Künstler be-

Digitized by Google

dient, davon nicht ausgeschlossen. Wollte nun der Künstler die seinen Mitteln anhaftenden Merkmale und charakteristischen Besonderheiten ignorieren, so kann es ihm passieren, dass sie sich bei seiner Darstellung störend bemerkbar machen. Darum hat er stets darauf zu achten, dass die Besonderheiten seiner Mittel zum mindesten seine Absichten nicht durchkreuzen, und noch ratsamer und vorteilhafter ist es, wenn er sie gleich für seine Zwecke dienstbar macht und ausnützt, weil nur dann Mittel und Zweck zu einem Ganzen vereinigt werden, aus dem die „Technik" nicht erkennbar wird, also auch nicht störend wirken kann. Solche Darstellungen vermögen in hohem Grade Illusion hervorzurufen und zeichnen sich vor allen Dingen durch Unmittelbarkeit aus. In neuerer Zeit versuchte man besonders im Kunstgewerbe die Eigenarten der Mittel zur Geltung zu bringen, indem man z. B. bei Möbeln die natürliche Struktur und Faserung des Holzes berücksichtigte und sogar die ganze Bauart dementsprechend gliederte. Dass man hierin auch zu weit gehen kann, wenn man nämlich den Zweck den Mitteln unterordnet, soll nicht verschwiegen bleiben.

Das wären die wichtigsten Punkte, die bei der Auswahl der Mittel berücksichtigt werden sollten, und wir wollen nun untersuchen, wie diese Mittel anzuwenden sind. Unter allen Umständen so, dass sie uns niemals die Technik des Künstlers verraten, denn im selben Momente, wo sie das tun, werden wir aus der Illusion gerissen, hören auf, mit dem Künstler zu fühlen, und fangen dafür an zu beobachten, genau so wie der Anatom am Seziertisch. Wohl wird es manchem Virtuosen schwer fallen, sein „Können" der künstlerischen Absicht unterzuordnen, weil dadurch seine Eitelkeit guillotiniert wird und die Masse ihn weniger bewundert; aber die Kunst ist eben einmal nicht der Eitelkeit

Digitized by Google

wegen da, auch ist es nicht ihre Absicht, das Gefühl der Bewunderung für den Künstler hervorzurufen. Wer das nicht einsehen will, wer immer noch behauptet, Kunst sei weiter nichts als „Können", dem fehlt eben das, was ihn zum Künstler macht. Deshalb kann man nicht oft genug wiederholen: die Technik darf niemals bemerkbar werden, auch nicht dadurch, dass wir sie vermissen.

Mit dieser Forderung verwandt ist die folgende, welche lautet: der Künstler soll seine Gefühle angemessen darstellen und niemals mehr oder weniger zur Darstellung bringen, als notwendig ist, um das, was er gefühlt hat, gleichfalls zu fühlen. Dieses Verlangen ist so plausibel und einleuchtend, dass jede Begründung überflüssig ist. Vielleicht wird gerade deshalb so häufig dagegen gesündigt. Bemerken möchte ich, dass gewöhnlich Anfänger gern des Guten zu viel tun und darin sogar das Typische der Anfängerschaft zu erblicken ist. So vernichtet der angehende Maler eine Farbenwirkung durch die andere, der junge Schauspieler wirkt durch zu häufige Betonungen ermüdend, unverständlich und unnatürlich, und denselben Effekt erzielt der Dichter mit seinen überschwenglichen Jugendwerken. Ein drastisches Beispiel unangemessener Darstellung kann man fast regelmässig im Theater beobachten, wenn Sardous „Fedora" zur Aufführung gelangt. Ipánoff sagt in der Erzählung, in welcher er Fedora die Ermordung Wladímirs schildert, ausdrücklich, dass er heute nicht mehr so handeln würde, wenn er in dieselbe Lage käme, wie vor 2 Jahren; er betont, dass er jetzt über die Angelegenheit anders denkt wie damals, und dennoch lassen sich die meisten Schauspieler — fast möchte ich sagen alle — hinreissen und „spielen" diese „Erzählung" mit solch leidenschaftlicher Hingabe an die damaligen Vorgänge, werfen womöglich noch einige Stühle um, dass wir glauben, eben jetzt käme

Digitized by Google

die Tat erst zur Ausführung. Solche gedankenlose Effekthascherei wirkt wie eine kalte Douche, die alles, was uns dem Kunstwerk näher gebracht hat, unbarmherzig hinwegspült.

Der Künstler, der weise Maß hält und nie zu viel und nie zu wenig sagt, sondern sich angemessen ausdrückt, bringt dadurch in seine Darstellung unwillkürlich das hinein, was man naturgemässe Gliederung nennt. Auf diese naturgemässe, zweckentsprechende Gliederung, welche uns an die Logik beim Denken erinnert und mit dieser auch verwandt ist, hat meines Wissens in der Architektur zuerst Semper hingewiesen. Ihre Bedeutung kann man sich leicht klar machen, wenn man einen von diesem Architekten herrührenden Theaterbau mit einem anderen z. B. der Berliner Oper vergleicht. Wenn der Künstler Haupt- und Nebensachen nicht unterscheidet oder gar Nebensachen zu Hauptsachen macht und umgekehrt, mit welchem Recht verlangt er dann von seinem Publikum, dass es diese Unterschiede festhält?

Ein Kunstwerk ohne naturgemässe Gliederung kann nicht nur sehr schwer oder gar nicht verstanden werden, sondern es ist auch in hohem Maße der Gefahr ausgesetzt, falsch verstanden zu werden. Und dann verstösst es noch gegen das Hauptgesetz, dass die Technik verborgen bleiben soll; denn fehlt die naturgemässe Gliederung, so kann man sich dem Genuss des Kunstwerkes nicht ohne weiteres hingeben, weil man es nicht versteht. Man muss erst die vielen Überflüssigkeiten abschälen, um auf des Pudels Kern zu gelangen, und weil man dabei wieder prüfen muss, was überflüssig ist und was nicht, so bekommt man ungewollt einen Einblick in die Technik des Künstlers. Und ganz abgesehen davon muss auch der Künstler durch dieses verstandesmässige Zerpflücken seines Werkes geschädigt werden. Schliesslich steht es dem Künstler nicht zu, dem Publikum

Digitized by Google

eine Arbeit zuzumuten, die er selbst zu verrichten hat, auch wird das Publikum dadurch vorzeitig und nutzlos ermüdet und für die Haupteindrücke weniger aufnahmefähig, ja die meisten Zuschauer wenden sich ab, weil das Denken viel unbequemer ist wie das Fühlen.

Da wir schon beim „Denken" sind, so soll noch besonders darauf hingewiesen werden, dass der Künstler, wenn er bestimmte Gedanken bei seinem Publikum hervorrufen will, diese niemals so ohne weiteres servieren darf, weil er sonst nicht mehr als Künstler wirkt. Er hat vielmehr die Gefühle hervorzurufen, die diese Gedanken dann zur Folge haben, wie wir das im „Faust", „Hamlet" und vielen anderen Werken sehen, und tut er das nicht, dann hört er auf, Künstler zu sein. Solchen durch Kunstwerke angeregten Gedanken wohnt, weil sie sich unmittelbar aus dem Gefühl ergeben und sich dadurch gewissermaßen als eigenes Denken darstellen, eine viel grössere Kraft der Überzeugung inne, wie dem rein verstandesmässigen Gedankenaustausch, und das ist wohl auch die Ursache, warum Fürsten sich so sehr für „Kunst" interessieren, besonders nationale Kunst, und der Staat das künstlerische Schaffen durch eine „Zensur" überwachen lässt.

Wir kommen darauf noch ausführlicher zurück und wollen das Kapitel über die „Technik der Kunst" mit dem allgemeinen Hinweis beschliessen, dass der Künstler sich bei allen Fragen, die seine Technik betreffen, vergegenwärtigen muss, dass er Gefühle so darstellen will, dass durch diese Darstellung bei anderen dieselben Gefühle hervorgerufen werden können, und solange er das nicht vergisst und dementsprechend seine Mittel wählt und anwendet, solange wird er auch vor Fehlern in der Tecknik bewahrt bleiben und willkürlich die beabsichtigten Wirkungen hervorrufen können.

Digitized by Google

Siebentes Kapitel.

Richtungen und Parteien in der Kunst.

Warum es in der Kunst von jeher Richtungen und Strömungen, Parteien und Kliken gab, heute noch gibt und zweifellos auch in Zukunft geben wird, haben wir in den vorhergehenden Kapiteln schon angedeutet. Der Übersichtlichkeit wegen und dann auch, um den Zusammenhang besser verstehen zu können, wollen wir die Ursachen in ihrer natürlichen Folge noch einmal an uns vorbeiziehen lassen.

Als ursprünglichste Quelle aller Uneinigkeit, und nicht bloss in der Kunst, dürfen wir die verschiedene Veranlagung und Entwickelung unseres Ichs ansehen. Aus dieser Verschiedenartigkeit des Ichs, welches ja nichts anderes ist als unser Fühlen, Wahrnehmen und Vorstellen als das unsrige, resultiert dann unmittelbar auch die Verschiedenartigkeit unserer Gefühle, Wahrnehmungen und Vorstellungen. Weil nun unser Leben Fortentwickelung ist, der sich unser Ich am allerwenigsten wird entziehen können, und weil die Fortentwickelung darin besteht, dass wir Reizen (Idealen) nachjagen, die durch Gefühle bewusst werden, welche bereits bewusst gewordene Gefühle befriedigen sollen, so muss es, genau genommen, so viele Parteien geben, als es verschiedene Ichs gibt. Dem scheint die Wirklichkeit allerdings zu widersprechen, da die Anzahl

Digitized by Google

der vorhandenen Parteien gewiss geringer ist wie die Summe der verschiedenen Ichs. Dieser Widerspruch zwischen unserer Theorie und der Praxis ist aber nur ein scheinbarer, denn wir brauchen bloss mehreren Anhängern ein und derselben Partei auf den Zahn zu fühlen, um bald zu der Überzeugung zu gelangen, dass es innerhalb jeder Partei wiederum Parteien gibt und wir erst dann einer einzigen Partei gegenüberstehen, wenn wir ein einziges Ich vor uns haben.

Der Zusammenschluss mehrerer Personen, also mehrerer Ichs, zu einer Partei, kann aus sehr verschiedenen Gründen erfolgen.

Die nächstliegende und natürlichste Ursache ist eine gewisse Verwandtschaft, eine gewisse Gleichartigkeit in der momentanen Entwickelung und daher auch in den momentanen Bedürfnissen des Ichs, während es seltener vorkommen wird, dass die gleiche oder ähnliche Veranlagung des Ichs den Grund zur Parteizugehörigkeit bildet. Diese verwunderliche, aber sehr natürliche Tatsache wird durch das Folgende noch sehr klar werden.

Die Angehörigen jeder Partei werden die Grenzen ihres gemeinsamen Strebens stets so abstecken, dass jedes Parteiglied so viel Freiheit hat, um innerhalb derselben sein Ich weiter zu entwickeln und zwar so, wie es seinem und gerade seinem Ich angemessen ist. Das geschieht gewöhnlich instinktiv, und dabei sind die momentan vorhandenen Entwickelungsphasen des Ichs maßgebend. Sind die Grenzen einer Partei für die Entwickelung eines Ichs zu eng, so wird diese Person der Partei gar nicht beitreten, wenigstens nicht aus Überzeugung; werden sie aber erst im Laufe der Zeit als Hemmung empfunden, dann setzt sich das Ich über sie hinweg, durchbricht sie, und es findet der übliche Parteikrach statt, der entweder damit endet, dass die Grenzen

Digitized by Google

der Partei erweitert werden, oder das betreffende Ich der Partei den Rücken kehrt. Wird mehreren Personen zugleich ihre Parteisklaverei bewusst, so kommt es zu Spaltungen, neue Parteien werden gegründet, in denen sich mit fortschreitender Entwickelung früher oder später dieselben Vorgänge wiederholen. Es drängt sich nun die Frage auf: kann man nicht von vornherein wissen, ob ein Parteischema die Fortentwickelung des Ichs früher oder später behindert, so dass man sich von ihm losreissen muss, und warum weiss oder weiss man es nicht? Was uns nicht bewusst wird oder bewusst geworden ist, existiert für unser Ich nicht, ist uns unbekannt, und wir gehen nur nach jenen Reizen (Idealen) aus, welche bereits bewusst gewordene Gefühle befriedigen sollen. Haben wir diese Reize erreicht, dann erst suchen wir wieder nach neuen, die abermals durch Gefühle bewusst werden sollen, welche die vorhergehenden befriedigen können. Wir tun das nicht mit der Absicht, uns fortzuentwickeln, sondern glauben vielmehr gegenwärtige Verhältnisse dadurch zu verbessern oder „ideal“ zu gestalten. Den wenigsten Menschen ist es übrigens bewusst, dass sie sich in einer steten Fortentwickelung befinden, und sie bemerken erst dann etwas davon, wenn sie den Ichstandpunkt der Vergangenheit mit dem der Gegenwart vergleichen. Allerdings wird eine Umgebung, die den Idealen eines Ichs entspricht, für dieses Ich auch einen höheren Grad von Vollkommenheit haben, wie eine andere, doch gilt dies aber auch nur für dieses Ich, während ein anderes Ich mit anderen Idealen wieder etwas anderes für vollkommener erklärt. Das kann aber nur dann der Fall sein, wenn das Ich nicht in die Zukunft schauen kann und nicht weiss, welchen Modifikationen es in künftigen Entwickelungsphasen noch unterworfen sein wird. Wir sehen daraus, dass sich das Ich immer in der

Digitized by Google

Entwickelungsphase für am vollkommensten hält und halten muss, in welcher es sich augenblicklich befindet, und dass alle Eindrücke, die wir von aussen empfangen und somit auch die Reaktionen dieser Eindrücke, stets und nur von unserem momentanen Ichstandpunkt aus bestimmt und gewertet werden können, mit anderen Worten: wir sind und bleiben immer Egoisten.

Diese natürlichen, aus der Fortentwickelung sich ergebenden Wandlungen des Ichs müssen selbstverständlich auf unsere Ansichten und Ansprüche einen entscheidenden Einfluss ausüben und können eine und dieselbe Person nacheinander zum überzeugten und ehrlichen Anhänger verschiedener und direkt entgegengesetzter Parteien machen. „Prinzipienfeste“ Philister pflegen das zu verdammen, und und der bekannte Ausspruch: „entweder ein Genie oder ein Lump“ weist geradezu auf diese Wandlung unseres Ichs als in unserer Fortentwickelung begründet hin. Der Begriff „Lump“ ist überhaupt nichts wie ein Irrlichtelieren der Durchschnittsmoral, denn da kein Mensch von seinem Ichstandpunkt loskommt und seinem Ich, welches er sich nicht auswählen kann, folgen muss, weil ausserhalb desselben für ihn die Welt mit Brettern vernagelt ist, so kann es „Lumpen“ in unserem landläufigen Sinne gar nicht geben. Wer sich einer „Lumperei“ in dem üblichen Sinne gegenüber zu befinden glaubt, der steht entweder an den Grenzen oder vor einer noch unentwickelten Stelle seines Ichs. Daher kommt es auch, dass neben pathologisch zu nehmenden Menschen hauptsächlich noch Naturen mit höher, wenn auch einseitig entwickeltem Ich unsere Zuchthäuser bevölkern. Und der Nutzen solcher Anstalten erscheint sehr fraglich, denn rückentwickeln können wir keinen Menschen, und ob in solchen Instituten Reize vorhanden sind, die das Gefühlsleben harmonischer machen und so

Digitized by Google

Leidenschaften in Schach halten, erscheint kaum glaublich. Darum wird es Zeit, an die Stelle dieser ironischen Denkmäler der Beschränkung unseres Ichs zweckentsprechendere Einrichtungen treten zu lassen.

Ein weiterer Grund zur Parteienbildung kann eine minder günstige Veranlagung des Ichs bilden, infolge welcher der geistige Horizont so beschränkt wird, dass das Ich, weil ihm nur wenig Gefühle bewusst werden können, in den meisten Fällen den zu seiner Fortentwickelung erforderlichen Spielraum vorfindet. Hierher gehören in erster Linie die sogenannten Herdenmenschen. Das Typische solcher Naturen besteht darin, dass die Überzeugung bezw. der Anschluss an eine Partei nicht durch das Gefühl und dementsprechendes Denken hervorgerufen wird, sondern durch Ansteckung. In jeder Parteiversammlung, gleichgültig welcher, kann man das beobachten. Je überzeugender ein Redner seine Gefühle und sein Denken wiederzugeben versteht oder genauer gesagt, je mehr er überzeugen kann, dass er überzeugt ist, um so leichter wird er seiner Partei neue Anhänger und zwar aus den Reihen dieser Herdenmenschen zuführen. Die auf diese Weise gewonnenen Parteiglieder sind nicht etwa von der Sache, um die es sich handelt, überzeugt, nein, sie sind nur von der Überzeugung des Redners überzeugt und von ihr angesteckt worden, so dass sie tatsächlich glauben, sie wären gleicher Ansicht. Die Fähigkeit zu kontrolieren geht ihnen ab, weil die Gefühle, die dem Redner vielleicht bewusst wurden und sein Denken angeregt haben, dem Ich dieser Herdenmenschen gar nicht bewusst geworden sind und wahrscheinlich auch gar nicht bewusst werden können. Das geht schon daraus hervor, dass ein Redner, der einer anderen Partei angehört und ganz andere Gefühle und Gedanken vertritt, gleich darauf dieselbe Wirkung bei den-

Digitized by Google

selben Personen erzielen kann, wenn er nur im stande ist, seine Überzeugung so wiederzugeben, dass andere davon angesteckt werden. Darin besteht das Geheimnis der „Redekunst", und es soll nicht verschwiegen werden, dass sich jede Partei zu neun Zehnteln aus solchen Herdenmenschen rekrutiert, die nur deshalb mitlaufen, weil sie sehen, dass andere überzeugt sind. Es ist erklärlich, dass sich Mephistopheles über diese Wahrheit ganz besonders freut und sie seinem Schüler mit den Worten mitteilt:

„Sobald ihr euch nur selbst vertraut,
Vertrauen euch die andern Seelen."

Neben diesen „Herdenmenschen", die ihre Überzeugung nicht aus sich selbst schöpfen, sondern durch Ansteckung gewinnen, die ja schon bei den üblichen Erziehungsmethoden eine grosse Rolle spielt, lässt sich noch deutlich eine dritte, nicht minder interessante Gruppe erkennen. Es sind jene Parteianhänger, die sich nicht aus Überzeugung, sondern aus anderen Gründen einer gewissen Parteirichtung angeschlossen haben. Welche Gründe das sind, kann sehr verschieden sein. Die einen zwingt ihr Beruf, ihre Stellung und ihre Abhängkeit, einer Partei anzugehören, deren Richtung mit den Ansichten ihrer Vorgesetzten parallel läuft, die anderen glauben ihre materiellen Interessen besser fördern zu können, wenn sie sich einer bestimmten Partei anschliessen; noch andere sehen die Parteien als die Stufen an, auf welchen man zu persönlicher Macht und zu Einfluss gelangt und Gelegenheit hat, despotische Neigungen zu verwirklichen; wieder andere fürchten, dass ihre Macht und ihr Ansehen erschüttert werden könnten, wenn gewisse Parteien zu sehr anwachsen, und unterstützen daher die entgegengesetzten Strömungen, und so liessen sich noch viele, oft sehr sonderbare Motive anführen. Man glaube aber nicht, dass diese „Überzeugungslosen" keiner Partei

Digitized by Google

angehören. Sie haben ebenso gut ihre Parteiansichten wie alle anderen auch, nur tragen sie sie nicht öffentlich zur Schau, weil dadurch ihre Absichten entlarvt würden oder ein Ichstandpunkt zum Vorschein käme, der ihre Macht, ihr Ansehen und das Vertrauen jener, von denen sie abhängen, erschüttern müsste.

Gelingt es, das wahre Gesicht solcher Menschen zu entschleiern, dann fallen regelmässig die öffentliche Meinung, die Spiessbürgerschaft und die Moralpächter über den ertappten Sünder her und übergiessen ihn mit wohlriechenden Ingredienzien. Ich will nicht der Heuchelei das Wort reden, nur möchte ich zu bedenken geben, dass unsere Oberflächlichkeit und unsere auf Äusserlichkeiten so viel Wert legende Verkehrsweise im Grunde genommen eigentlich die Verantwortung trägt; denn hätten wir den Kern und nicht nur die Schale geprüft, dann wäre jede Täuschung von vorn herein ausgeschlossen. Wir haben aber die sehr beklagenswerte Gewohnheit, alle Menschen so oberflächlich wie nur möglich kennen und schätzen zu lernen, und da ist es nur heilsam, wenn uns möglichst unangenehme Folgen auf diesen Fehler aufmerksam machen. Unsere Entrüstung ist auch zum Teil darauf zurückzuführen, dass es sehr unangenehm ist, wenn einem die Beschränkung seines Ichs so plausibel vor Augen geführt wird; auch verletzt es die Eitelkeit, wenn man einsehen muss, dass andere Personen unseren Ichstandpunkt mehr oder weniger verachten und nur zur Erreichung materieller Vorteile schätzen.

Vorstehend skizzierte Gründe brauchen selbstverständlich nicht einzeln und für sich aufzutreten, sondern sie können auch in Verbindung miteinander vorkommen, so dass z. B. Anhänger der Gruppen I und II auch noch materielle Vorteile von ihrer Partei erhoffen. Es geht hier fast so wie mit den Temperamenten, wir können vier verschie-

Digitized by Google

dene Arten genau unterscheiden, finden sie aber gewöhnlich nicht rein, sondern bloss gemischt vor.

Aus diesen Gründen, die zum Anschluss an eine Partei veranlassen, ergeben sich Konsequenzen, welche so bekannt sind, dass es wohl überflüssig ist, sie hier noch einmal breit zu treten. Selbstverständlich haben unsere Ausführungen vorläufig noch für sämtliche, und nicht nur für die Parteien auf dem Gebiete der Kunst Geltung.

An das Gesagte anschliessend ergibt sich die Frage: ob Parteien notwendig oder überflüssig, nützlich oder schädlich sind. Mir will scheinen, sie sind ebenso notwendig und nützlich wie Morphium, können aber unter Umständen auch ebenso überflüssig und schädlich wie dieses werden.

Notwendig und nützlich sind sie, wenn wir bedenken, dass sie sich aneinander reiben und so zur Kräfteentwickelung angespornt werden. Man weiss bekanntlich erst dann, wie hart ein Stein ist, wenn man auf ihn draufschlägt. Die am heftigsten angefeindeten Parteien, werden, das lehrt besonders die Gegenwart, unbedingt die interessantesten und lebensfähigsten sein, weil sie die modernsten sind, und sofern sie ihren Gegnern widerstehen können, damit auch den Nachweis ihrer Existenzberechtigung erbringen, während Strömungen, die keinen oder nur geringen Widerspruch erfahren, kaum zu einiger Bedeutung gelangen. Ferner darf nicht übersehen werden, dass vereinte Kräfte in der Regel sicherer und eher an ein ersehntes Ziel gelangen wie einzelne, was für die Fortentwickelung immerhin von Einfluss ist, und schliesslich gibt es auch Ziele, die sehr häufig ein einzelner kaum oder nur dann erreichen kann, wenn er seine ganzen Kräfte erschöpft, und diese Ziele sollen aber vielleicht gerade erst das Fundament für die zu erstrebenden Ideale sein. Es wird auch niemals Durchschnittsmenschen oder minderentwickelten Individuen gelingen, eine

Digitized by Google

lebensfähige Partei für ihre Anschauungen und ihre Absichten aufzutreiben, und schon dadurch ist ein Vorwärtsstreben bedingt, denn um Vorhandenes zu erreichen, bedarf es keiner Partei, höchstens um es zu verteidigen, wodurch aber wieder zum Widerspruch herausgefordert und damit ein neuer Ansporn zur Fortentwickelung gegeben wird. Jede Partei hängt ferner von der Mode ab, wird sogar direkt von ihr hervorgerufen, wobei ich „Mode“ in dem Sinne verstanden haben möchte, wie im Kap. IV ausgeführt wurde.

Um nun so nach und nach auch auf die Kehrseite der Medaille zu kommen, wollen wir erwähnen, dass Extreme und Fanatismus als die Früchte der Parteien betrachtet werden dürfen. Es gibt Parteianhänger, die gleich den Morphinisten immer mehr und mehr verlangen und dabei nicht bedenken, dass sie ihrer Sache dadurch ein vorzeitiges Ende bereiten, dass sie sich selbst das Grab schaufeln. Da den Toten wieder neues Leben folgt, so wäre das nicht so schlimm und sogar als eine Beschleunigung der Fortentwickelung zu begrüssen, nur dürfen wir nicht vergessen, dass die Fanatiker durchwegs Phantomen nachjagen, die sie sich selbst in ihrer Verblendung zusammengetragen haben und die sie über ihre Absichten und das, was sie tatsächlich erreichen und erreichen können, täuschen. Die Folge davon ist, dass eine Partei missverstanden wird und verschwindet, bevor sie noch alles, was sie zur Fortentwickelung beitragen könnte, geleistet hat, um dann früher oder später wieder „modern“ zu werden, wenn nämlich ihre Gegner in denselben Fehler verfallen sind. So treibt uns der Fanatismus von einem Extrem ins andere und macht uns blind für das Gute und Wertvolle, das in jeder Partei vorhanden ist. Nicht mehr die Fortentwickelung, nein, die Partei wird zum Mittelpunkte alles Strebens er-

Digitized by Google

hoben, und das führt zur Einseitigkeit, die uns immer weiter von der Natur entfernt, denn die Natur ist Harmonie und nicht Extrem. Jede Unnatürlichkeit rächt sich aber früher oder später und ist unserer Fortentwickelung hinderlich.

Ein weiterer Nachteil der Parteibildung ist, dass wir uns nicht mehr die Mühe geben, das Ich des einzelnen kennen zu lernen, sondern einfach schematisch vorgehen und jeden unbarmherzig in irgend einen halbwegs passenden Parteirahmen hineinpressen. Besonders junge, noch mehr oder weniger unentwickelte Künstler haben darunter zu leiden, denn sie werden von der Kritik sehr häufig mit Kunstrichtungen in Verbindung gebracht, mit denen ihr Ich in Wirklichkeit gar nichts gemein hat. Dass solche Voreiligkeit sehr verhängnisvoll werden kann ist begreiflich, denn nicht nur der Irrtum dieser oberflächlichen, leider vielfach tonangebenden Kritiker ist die Folge, sondern was noch schlimmer ist, der Anfänger, der gerade am meisten einer Festigung und Klärung seines Ichs bedarf, kommt in Verwirrung und dadurch leicht auf Abwege. Wenn heute so wenig Menschen wissen, was sie eigentlich wollen, so ist daran häufiger als man glaubt unser Parteileben schuld, denn jeder glaubt genug getan zu haben, sobald er sich eine Partei, die ihm halbwegs zusagt, ausgesucht hat; über sich selbst klar zu werden, seinen Ichstandpunkt kennen zu lernen und zu festigen, dazu mangelt es gewöhnlich an Zeit und Anregung. Und gerade der Künstler, weil er Gefühle darstellen will, sollte über sich selbst im klaren sein, sollte nicht gedankenlos mit der Herde mitlaufen. Wer in seinem Ich keine Stütze, keine Lebensquelle mehr findet, der wird sie in einer Partei, es sei welche es wolle, auch nicht finden. Das darf am allerwenigsten der Künstler vergessen, und darum soll er die Partei, der er sich angeschlossen hat, immer nur als Mittel zu seiner Fortent-

Digitized by Google

wickelung, niemals aber als Zweck betrachten und sich immer erinnern, dass es nicht darauf ankommt, sein Ich einseitig, sondern harmonisch zu gestalten. Solange man das im Auge behält, kann die Parteiangehörigkeit nur Nutzen bringen. Freilich ist dazu Selbstbeherrschung und eine gewisse Klarheit über das eigene Ich von vornherein erforderlich; doch sollte man die bei jedem vernünftigen Menschen, bevor er einer Partei beitritt, wohl voraussetzen. Ist diese Voraussetzung nicht vorhanden, dann ist die Partei für das Ich ebenso gefährlich wie Morphium für den Körper, ja, noch viel gefahrbringender, weil sie so leicht zugänglich ist, kein erfahrener Arzt die angemessene Einwirkung leitet und eine Entwöhnung nur dadurch stattfinden kann, dass man in das entgegengesetzte Extrem verfällt, also dasselbe Gift in anderer Form aufnimmt.

Neben diesen allgemeingültigen Betrachtungen über Parteien, die durch das in den vorhergehenden und folgenden Kapiteln Gesagte ihre Ergänzung finden, stehen noch zwei aktuelle Parteifragen im Vordergrunde des Interesses und sind, weil sie nicht nur für das Verständnis, sondern auch für das künstlerische Schaffen überhaupt schwerwiegende Bedeutung haben, wohl näherer Untersuchung wert. Die erste dieser Parteifragen behandelt die Beziehungen zwischen Kunst und Nationalität, die zweite das Verhältnis zwischen der Kunst und dem Staat.

Als aktuell dürfen diese beiden Fragen betrachtet werden, weil wir durch und infolge unserer Fortentwickelung zu ihrer Beantwortung gedrängt werden; als „Partei"-Fragen sind sie deshalb anzusehen, weil wir heute die staatlichen Einrichtungen und die Herrschaft einzelner, die durch Geburt oder Gewaltmittel in den Besitz hervorragender Machtstellung und besonderer Rechte gelangt sind, ebensowenig

Digitized by Google

als göttliche Institutionen verehren, wie wir an den angeblichen Zweck der Kreuzzüge glauben.

Bevor wir an die Beantwortung einer dieser Fragen gehen können, müssen wir uns über die Begriffe „Nation“ und „national“ klar werden und dann untersuchen, in welchem Abhängigkeitsverhältnis dieselben zum Staate stehen.

Durch die Einwirkungen der Bodenbeschaffenheit, des Klimas und direkt oder indirekt damit zusammenhängender Faktoren werden die Lebensbedingungen und darum auch die Lebensäusserungen eines Menschen entschieden beeinflusst, in einer Weise beeinflusst, dass sich mit der Zeit das Gepräge eines Landes, in entsprechender Form natürlich, vollständig auf dessen Bewohner überträgt, die sich instinktiv den Naturgesetzen unterwerfen, durch welche ihre Existenz bestimmt wird. Ob und aus welchem anderen Lande diese Bewohner eingewandert sind, ist dabei gleichgültig, und ebenso gleichgültig ist es, ob schon die fünfte oder erst die zehnte Generation sich diesen Naturverhältnissen angepasst hat; denn das Wesentliche besteht hier nur darin, dass sie sich anpassen müssen, und das müssen sie, weil sie sonst zu Grunde gehen würden. Durch diese Anpassung entsteht nun zwischen einem Lande und seinen Bewohnern ein Wechselverhältnis, eine Verwandtschaft, und das Wesen, die Bedeutung dieser Abhängigkeit und Zugehörigkeit findet ihren Ausdruck in dem Worte „Vaterland“, das ist dasjenige Land, welches uns seinen Stempel aufgedrückt hat, dessen Negativ wir sind. Je schärfer die Eigenarten eines Landes hervortreten, um so mehr werden sich seine Bewohner zu ihm hingezogen fühlen, das beweist uns das Heimweh der Gebirgsvölker, auch werden sich die meisten Menschen schon deshalb nach ihrem Vaterlande sehnen, weil sie hier am besten

Digitized by Google

und ehesten Fuss fassen können, weil, wie Schiller sagt: hier die starken Wurzeln ihrer Kraft sind, denn es bedarf langer Zeit, ja sogar Generationen, um eine „Landesverwandtschaft“ zu vergessen, beziehungsweise eine neue hervorzurufen.

Da nun aber weite Flächen unserer Erde dieselben oder nahezu dieselben Naturverhältnisse aufzuweisen haben, so werden grössere oder kleinere Gruppen von Menschen, weil denselben Bedingungen unterworfen, auch dieselben Interessen zu vertreten haben, und die unmittelbare Folge davon ist, dass jede dieser Gruppen ein Ganzes bildelt, welches man Nation nennt, und dieses Ganze verfolgt den gemeinsamen Zweck, sich einzeln und somit auch in seiner Gesamtheit unter den gegebenen Naturverhältnissen zu erhalten und fortzuentwickeln. Alle Handlungen und Bestrebungen, die sich auf diese gemeinsame Basis zurückführen lassen, heissen national und haben etwas Gleichartiges, eine gewisse Ähnlichkeit, und weil sie auf eine verwandte Seite in der Entwickelung des Ichs zu beziehen sind, denselben Stil.

Weil nun der Künstler, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, beim Darstellen der Gefühle auch ein Ich wiedergeben muss, dem die darzustellenden Gefühle bewusst werden und bewusst werden können, so wird er die Beeinflussung durch die Nationalität wohl berücksichtigen müssen. Welche Nationalität das ist, hängt selbstverständlich ganz von dem Ich ab, welches dargestellt werden soll, steht also im Belieben des Künstlers, der uns ja ebensogut die Gefühle und Stimmungen, die einem Ich englischer Nationalität bewusst werden können, vor Augen führen darf, wie er auch das Recht, hat die Gefühle eines Franzosen wiederzugeben. Dabei braucht der Künstler selbst weder der einen noch der anderen Nation anzugehören, er kann

Digitized by Google

vielleicht ein Deutscher, Russe, Pole oder Italiener sein. Hauptsache ist, dass er das Ich, dem er bei seiner Darstellung Gefühle bewusst werden lässt, so darstellt, dass diese Gefühle auch wirklich bewusst werden können, weil er sonst gegen die Gesetze des Stils verstösst.

Andere Beziehungen zwischen dem Ich und der Nationalität bestehen nicht, und darum ist auch kein anderer Zusammenhang zwischen Kunst und Nationalität möglich. Das Ganze ist eben weiter nichts wie eine „Stil"-Frage; aber gerade diese Fragen rufen die heftigsten Debatten hervor, denn hier prallen die verschiedenen Ichs direkt aneinander, ganz abgesehen davon, dass man noch andere Parteifragen eingeschmuggelt hat, die die Sache erst recht verwirren.

Mit den obigen Darlegungen ist die Angelegenheit aber noch nicht erschöpft, denn wir dürfen nicht vergessen, dass hinter jedem Kunstwerk das Ich des Künstlers ganz oder teilweise steht, weil der Künstler nur ein solches Ich darstellen kann, welches ihm bewusst wird. Ob und wie uns ein anderes Ich aber bewusst wird, hängt wiederum von der Veranlagung und Entwickelung unseres Ichs ab, in letzter Linie also auch zum grösseren oder kleineren Teil von unserer Nationalität. Wir wissen ja aus Erfahrung, dass z. B. der Franzose den Germanen immer mit den Augen des Franzosen sehen wird und für die germanischen Nationaleigentümlichkeiten nur so weit Verständnis hat, als sie in sein Ich hineinragen, also in demselben vorhanden, aber nicht entwickelt sind oder durch einseitige Entwickelung unterdrückt werden. Das Umgekehrte ist natürlich ebenso der Fall.

Angesichts dieser Tatsachen muss man sich fragen, ob es dann nicht richtiger wäre, jeder Künstler würde sich

Digitized by Google

ganz auf seine eigene Nation beschränken und jenen für „Heimatkunst", das ist nationale Kunst, so eifrig auftretenden Parteien folgen. Die Antwort ergibt sich aus den folgenden Ausführungen von selbst.

Es gibt weder hohe noch niedere, gute noch schlechte Gefühle, die Entwickelung und Veranlagung unseres Ichs macht sie erst dazu. Mit der Bedeutung, die manche dem Nationalgefühl beilegen, geht es gerade so, und der ganze Nationalkult erinnert an die Verehrung des Krokodils und des Ichneumons, welch letzteres bekanntlich mit Vorliebe Krokodileier verzehrt. Das Krokodil haben die Ägypter deshalb geehrt, weil sie es fürchteten, und ebenso müssen wir uns, ob wir wollen oder nicht, dem Lande, welches wir bewohnen, anpassen. Das Ichneumon befreite die Ägypter aber von dem gefürchteten Gegner, indem es ihn im Keim vernichtete, und darum wurde es gleichfalls angebetet. Wir lächeln heute über die Schlauheit der Ägypter, machen es aber noch gerade so, denn unsere nationalen Eigenarten, die unfreiwillig, durch die Anpassung an das Land, welches wir bewohnen, hervorgerufen werden, stehen zur Fortentwickelung, die uns immer mehr und mehr Mittel an die Hand gibt, um das, was die Natur unseres Landes versagt, zu ersetzen, im selben Verhältnis, wie das Krokodil zum Ichneumon. Die klugen Ägypter sind natürlich die Menschen. Es ist auch ganz gut denkbar, dass wir im Laufe unserer Fortentwickelung Mittel und Wege finden, um unabhängig von den Naturverhältnissen unserer Erdoberfläche zu leben, indem wir Fehlendes durch Austausch oder auf anderem Wege ersetzen, wie das zum Teil ja jetzt schon der Fall ist. National kann und muss selbst der unversöhnlichste Republikaner so lange sein, als ihm die Fortentwickelung nicht Mittel an die Hand gibt, durch welche er sich von den Naturverhältnissen seines Landes losmachen

Digitized by Google

kann. Von der Natur können wir uns freilich nicht befreien, aber wir können sie durch sich selbst bezwingen, wenn wir ein Naturgesetz in das andere hinüberdestillieren. Und sind wir erst nicht mehr Sklaven unserer Erdoberfläche, dann werden auch die mittelalterlichsten Vorurteile, an deren Konservierung der Staat schon heute verzweifelt arbeitet, fallen, und wir werden uns ganz der Fortentwickelung zuwenden, welche die Nachkommen der morschgewordenen Nationalgötter im Keime zerstört. Im kleinen sehen wir diesen Vorgang, wenn die Eisenbahn nach einem abgeschiedenen, weltfernen Fleckchen Erde gelegt wird: zuerst verschwinden die Nationaltrachten, dann tritt in den Gepflogenheiten und dem Umgange eine Veränderung, ein Ausgleich ein, die Wohnungsverhältnisse werden andere, die Beschäftigungen erleiden Veränderungen, und so geht die Fortentwickelung Schritt für Schritt, bis sie nach Jahren vielleicht nur noch den Dialekt einigermaßen unberührt gelassen hat.

Daraus ist zu ersehen, dass das nationale Gepräge, dort, wo es vorhanden ist und auf das Ich einen Einfluss ausübt, wohl berücksichtigt werden soll, nur darf es nicht als Hauptsache in den Vordergrund geschoben werden, darf nicht einseitig als Wesenskern des ganzen Kunstwerkes angesehen werden, sondern ist als ein Bestandteil und als eine Quelle des Stiles aufzufassen. Wir bauen doch eine Kirche nicht der Gotik wegen, ein Theater nicht dem Barockstil zuliebe, sondern wählen einen bestimmten Stil nur deshalb, um unseren Darstellungen ein passendes Gewand zu geben oder den Gefühlen, die wir darstellen wollen, ein Ich zu schaffen, dem wir sie zum Zwecke der Darstellung bewusst werden lassen; und dieses Ich muss selbstverständlich so beschaffen sein, dass ihm diese Gefühle auch wirklich bewusst werden können. Dass das Wesen

Digitized by Google

der Kunst nicht in den nationalen Eigentümlichkeiten eines Volkes begründet sein kann, sondern ausserhalb dieser gesucht werden muss, geht schon daraus hervor, dass jede Nationalität den Trieb nach künstlerischer Betätigung verspürt und ihn zu befriedigen sucht.

Betrachten wir nun die Beziehungen zwischen Nation und Staat und deren Einfluss auf die Kunst, so kommen wir bald zu der Einsicht, dass der Zusammenhang ein ganz anderer ist, als vielfach geglaubt wird. Die erste Anregung zur Staatenbildung ist zweifellos in den verschiedenen Nationalitäten zu suchen und zu finden. Kann ein Staat seine Daseinsberechtigung nicht mehr aus den nationalen Eigentümlichkeiten herleiten, dann darf man an seiner Existenzberechtigung überhaupt zweifeln, und sein Zusammenbruch steht unmittelbar bevor. Und aus eben demselben Grunde muss die Verfassung eines Staates den nationalen Eigenarten möglichst angepasst werden, weil sie sich sonst weder mit den ethischen noch mit den ökonomischen Bedürfnissen des Volkes deckt und früher oder später abgeschüttelt wird. Die Weltgeschichte lehrt an zahlreichen Beispielen, dass es dem Staat den Lebensfaden zerschneiden heisst, wenn man beim Aufstellen seiner Verfassung diese Grundsätze ausser acht lässt. Der Staat hat somit an den nationalen Eigentümlichkeiten ein Interesse, und sein Selbsterhaltungstrieb zwingt ihn, als Hüter der nationalen Güter aufzutreten. Aber der Staat ist auch dem Naturgesetze der Fortentwickelung unterworfen und hat das natürliche Bestreben, seine Macht und Ausdehnung zu erweitern, mit anderen Worten sich harmonisch zu gestalten, andere Nationen zu unterjochen und sich untertänig zu machen. Folgt ein Staat dem Triebe nach Fortentwickelung nicht mit weiser Vorsicht und angemessener Erweiterung seiner Verfassung, so verliert er sein nationales Funda-

Digitized by Google

ment und damit seinen Halt und fällt zusammen, wie wir das bei dem Reiche des ländergierigen Alexander und dem eroberungslustigen römischen Kaiserreiche illustriert sehen. Aus diesem Grunde waren die Staaten früherer Zeiten viel häufiger Umwälzungen unterworfen, wie jetzt, denn sie folgten blind ihrem Triebe nach Fortentwickelung und liessen ihr nationales Fundament ausser acht, hatten zur Zeit der Völkerwanderung vielleicht gar keins. Als die Hunnen ihre Nationaleigentümlichkeiten, die sie aus Asien mitbrachten, in Europa abgeschliffen hatten, gingen sie zu Grunde, und so wird jeder Staat verfallen, wenn die Nation, auf welche er begründet ist, aufhört zu bestehen oder Modifikationen erleidet, denen sich die bestehende Staatsverfassung nicht angliedern kann oder will. Zweifellos werden auch die heutigen Staaten bei fortschreitender Entwickelung ihre Verfassungen von Zeit zu Zeit ändern müssen, und schliesslich werden sie überhaupt aufhören zu bestehen, wenn nämlich die Fortentwickelung die nationalen Eigentümlichkeiten ausgelöscht hat. Darum behütet der Staat nicht nur die nationalen Güter, er geht noch weiter. Er schürt künstlich das Nationalgefühl und damit das Nationalbewusstsein und zögert keinen Augenblick, der Fortentwickelung in den Weg zu fallen, wenn sie unsere „Landesverwandtschaft“ zu verwischen sucht und damit die Existenz des Staates bedroht. Um die Unterdrückung der Fortentwickelung vor den Augen des Volkes zu rechtfertigen, gibt sich der Staat, beziehungsweise sein Oberhaupt als „von Gottes Gnaden“ aus.

Für die Kunst ergeben sich aus diesem Konglomerat von Nation und Staat weiter keine Beziehungen, als die, welche bereits zwischen Nation und Kunst beobachtet und oben besprochen wurden, denn dass der Staat, als Schützer des Nationalen, dieses auch bei der Kunst möglichst betont

Digitized by Google

haben möchte, ist so selbstverständlich, dass es kaum der Erwähnung bedarf. Der Kunst wird übrigens durch das auffallende Betonen nationaler Eigenarten mit der Absicht, das Nationalbewusstsein und im Anschluss daran die Anhänglichkeit an den bestehenden Staat zu stärken, kaum ein Dienst erwiesen, denn wir dürfen nie vergessen, dass die Kunst Gefühle darstellt, und wenn neben Gefühlen so offensichtliche und praktische Interessen zum Vorschein kommen, dass man den Zweck der Gefühlserregung sofort bemerkt, dann zerstört das die Illusion und erweckt Gedanken, die dem Staate ja schon a priori ein Greuel sind. Deshalb ist unseren kunstsinnigen Fürsten zu empfehlen, ihren Drang für das Gute, Schöne, Edle und Wahre mit ein paar Tropfen guten Geschmacks zu verdünnen und niemals ihre Kunst, ich sage ihre Kunst, aufzudrängen, sie werden dann ihren „Zweck", der ja selbstverständlich nur ein guter sein kann, besser und leichter erreichen und nicht wider Willen zur Fortentwickelung beitragen.

Es bleibt nun noch zu entscheiden, ob der Staat als solcher mit der Kunst etwas zu schaffen hat.

Diese Frage lässt sich leichter beantworten, wenn wir erst ihre Umkehrung: ob nämlich die Kunst mit dem Staat etwas zu schaffen hat, beantwortet haben. Es ist auf den ersten Blick klar, dass der Staat, möge er nun diese oder jene Verfassung haben, für das Gefühlsleben immer nur ein Reiz sein wird wie jeder andere auch, der je nach der Veranlagung und Entwickelung des Ichs durch irgend ein Gefühl bewusst wird. Weitere für das Wesen der Psychologie und damit auch der Kunst wichtige Momente kommen ihm nicht zu, wenn er auch als Sammelpunkt aller Macht und Gewalt in der Lage ist, die soziale Stellung der Künstler zu beeinflussen. Er ist eben lediglich ein Reiz, der für das eine Ich mehr, für das andere weniger Be-

Digitized by Google

deutung hat. Nur nach einer Richtung hin kann er allerdings unser Seelenleben, wie jeder Reiz, beeinflussen und zwar wenn er dergestalt auf unser Ich einwirkt, dass dessen Entwickelung dadurch in ganz bestimmte Bahnen gewiesen wird. Das ist häufiger der Fall, als man glaubt, und lässt sich mehr oder weniger fast bei allen Menschen beobachten; weiss man doch sehr oft kaum, wo die nationalen Eigenarten anfangen und wo der Staatsbürger aufhört, denn eins geht ins andere über und ist mit einander verschmolzen. Bei aktiven Soldaten, Staatsbeamten, Hofleuten u. dgl. Personen ist das sehr genau zu sehen. Wirkt der Staat in diesem Sinne auf die Entwickelung des Ichs ein, welches in seiner Veranlagung für solche Einwirkung vielleicht schon Dispositionen aufweist — die Schulen sorgen ja dafür —, so wird dadurch zweifellos auch der Stil beeinflusst werden müssen, denn einem republikanisch veranlagten Ich können niemals monarchische Gefühle in dem Maße bewusst werden, wie einem Patrioten. Damit sind die Beziehungen, die die Kunst zu dem Staate hat und haben kann, erschöpft.

Wesentlich komplizierter gestaltet sich das Verhältnis des Staates zur Kunst. Die Kunst stellt Gefühle dar. Mit diesen wenigen Worten ist alles gesagt. Da es nun Gefühle gibt, die dem Staate zuwider sind, und andere, die ihm förderlich erscheinen, so wird es auch Kunstwerke geben, die der Staat unterdrücken, andere, die er fördern möchte; dazwischen stehen die indifferenten, die deshalb geduldet werden, weil dadurch der Schein der Parteilosigkeit hervorgerufen wird. Die staatliche Sichtung der Kunstwerke besorgt bekanntlich eine eigene Behörde, die Zensur heisst. Wie unterdrückt nun der Staat ihm unbequeme Kunstwerke? Er ordnet ihre Vernichtung an und jagt den Künstler aus dem Lande. Sieht man die Lebensgeschichten

Digitized by Google

bedeutender Künstler durch, so findet man Verfolgungen und Einschränkungen durch den Staat auffallend häufig wiederkehren, auch Verbannung, Landesverweisung und dergleichen Gottesgnadenbeweise wiederholen sich in kurzen und kürzesten Abständen. Man glaube aber nicht, dass der Staat die Künstler etwa gern seine Macht fühlen lässt, im Gegenteil, nichts ist ihm unangenehmer, als wenn ihn sein Selbsterhaltungstrieb hier zu Gewaltmaßregeln zwingt, denn er enthüllt dadurch immer sein wahres Gesicht, besonders vor dem wertvolleren Teil seiner Untertanen, und zeigt zudem, wie viel er von Kunst versteht, und warum er die Kunst unter seine erlauchten Fittiche nimmt. Viel lieber sieht es der Staat, wenn sich die Künstler in seinen Dienst stellen und ihn schmücken, so schmücken, dass man die nackte Wirklichkeit nicht mehr sieht, denn dann kann man doch wenigstens behaupten, ihre Schönheit befände sich unter dem Schmuck.

Die Kunst braucht aber dadurch, dass sie in den Interessenkreis des Staates gerückt wird, nicht immer ungünstig beeinflusst zu werden. Solange wir uns in einem Stadium der Fortentwickelung befinden, in welchem das Nationale mehr oder minder im Vordergrunde steht, kann die Kunst im Dienste des Staates nur gewinnen; tritt jedoch die Fortentwickelung mit dem Nationalen ins Gleichgewicht oder über dasselbe hinaus, so wird der Staat die fortschrittliche Kunst ablehnen, die nationale dagegen protegieren. Die in der Fortentwickelung fussende Kunst die internationale Kunst zu nennen, ist falsch, denn diese Kunst entfernt sich von dem Nationalen überhaupt und sucht ohne dasselbe auszukommen, während der Begriff International doch immer als ein Konglomerat verschiedener Nationen aufgefasst wird. Dass die der Fortentwickelung sich nähernde Kunst, die ohne nationalen Rückhalt

Digitized by Google

bestehen will, notwendigerweise das Reinmenschliche in den Vordergrund schieben muss, ist klar, und das ist den kriegführenden Staaten selbstverständlich nicht angenehm. Darin besteht für den Künstler überhaupt die Klippe, wenn er seine Kunst in den Dienst des Staates stellt, denn nicht immer ist das Reinmenschliche mit den Absichten des Staates zu vereinen und besonders dann nicht, wenn es gilt, Fürsten zu verherrlichen. Der Künstler im Dienst des Staates wird eben zu leicht zum Staatskünstler, der Künstler im Dienste des Fürsten zu leicht zum Höfling und unterliegt der Versuchung, die Gnadenbeweise hochgestellter Personen als das Endziel seines Schaffens zu betrachten. Wenn man bedenkt, dass viele Künstler die Wahl haben, entweder als Handlanger des Staates ein materiell menschenwürdiges Dasein zu führen, oder aber im Dienste der Fortentwickelung zu hungern, so darf man es immerhin als menschlich bezeichnen, wenn die Gefühlsofferten der Künstler dem Geschmacke ihrer besten Kundschaft angepasst werden, ich sage, das ist menschlich, reinmenschlich ist es allerdings nicht. Die Klikenwirtschaft in der modernen Kunst ist übrigens auch nicht immer reinmenschlich, das soll nicht verschwiegen werden, und ebenso muss man dem Staate, an dessen Ausgestaltung auch sehr viel geniale und künstlerisch veranlagte Männer gearbeitet haben, unbedingt das Zeugnis ausstellen, dass er, trotz seiner Machtstellung, doch diejenige Partei ist, deren Grenzen am weitesten gezogen sind, denn er duldet innerhalb derselben, wenn wir von Russland und anderen ähnlichen Staaten absehen, die verschiedenartigsten, ihm oft nicht gerade freundlich gesinnten Parteien. Das „Muss“ mag dabei ja allerdings eine sehr grosse Rolle spielen.

Durchwandert man die vom Staat errichteten Museen und Kunstsammlungen, so findet man so manches Werk,

Digitized by Google

das dem Staate weiter keinen Dienst erweist, als dass es den Eindruck hervorruft, der Staat sei objektiv. Welche andere Partei kann von sich behaupten, dass sie Kunstwerke unter ihr Dach nimmt, die ihr nichts nützen? Man wird sagen, der Staat tut das aus kluger Berechnung, aber warum tun die anderen Parteien es dann nicht aus demselben Grunde auch? halten sie doch sonst jedes geeignete Mittel auch für gut. Es mag sein, dass manchmal nicht ohne bestimmte Nebenabsichten Kunstwerke vom Staate geduldet, beziehungsweise erworben werden, doch lässt sich bei unbefangener Beobachtung wohl erkennen, dass in vielen Fällen Fürsten, die mehr in sich entdeckt haben, als den Purpur und den General, z. B. König Ludwig von Bayern, Herzog Georg von Meiningen u. a. als uneigennützige Schützer der Kunst auftreten, wenn sie nicht direkt gegen den Staat gerichtet ist. Aber wer kauft ein Kunstwerk, das ihm nicht gefällt oder seine Existenz untergräbt, bloss um die Kunst zu fördern? Der Mensch muss erst gefunden werden, und man findet ihn höchstens unter jenen, deren Dummheit oder Eitelkeit sie zu verständnislosen Mäcenen gemacht hat.

Die der Fortentwickelung und nicht dem Nationalen zugewandte Kunst findet überdies an dem Staat eine Reibungsfläche, an der sie ihre Kraft, sofern sie welche hat, in erwünschter Weise erproben kann. Auf so manches Kunstwerk wurde man erst dadurch aufmerksam, dass es die staatliche Zensur verbot. Gewiss würde die Fortentwickelung auch entsprechende Reibungsflächen, die zum Kampfe anregen, bieten können, nur liegt die Gefahr nahe, dass der blinde Parteifanatismus diese innerhalb der Partei liegenden Stellen übersieht oder zu übertünchen sucht. Und wollte er das nicht, so wäre trotzdem noch nicht derselbe Effekt erreicht, denn der Gegner würde niemals die

Digitized by Google

Macht erlangen, die der Staat hat, also auch nicht zu der Kraftentfaltung reizen können, wie der Staat. In den Anfangsstadien würde wohl lediglich die Klikenbildung der Reibungskoëffizient sein, und was da Grosses und Gesundes herauswachsen soll, ist nicht recht erfindlich. Und schliesslich, wenn der Staat nicht die vielen Dummheiten und Widersinnigkeiten machen würde, die er macht, dann müssten sie jene vollbringen, die sich der Fortentwickelung zuwenden; denn ohne diesen Reiz wäre der Fortentwickelung ein mächtiger Ansporn genommen, darum seien wir dem Staate ebenso dankbar, wie die vielen Witzblätter, welche er erhält. Mit welchem Recht wollte man auch vom Staate mehr verlangen, als von anderen Parteien, von denen er sich nur dadurch unterscheidet, dass er die Macht hat?

Den Vorwurf kann man dem Staat allerdings nicht ersparen, dass seine häufig vom blinden Fanatismus geleiteten bureaukratischen Organe in künstlerischen Fragen eine Verständnislosigkeit an den Tag legen, infolge welcher bedeutende Kunstwerke, die staatlicherseits noch vor kurzem unterdrückt wurden, bald darauf anerkannt werden müssen. Leider erfolgt die Anerkennung gewöhnlich erst dann, wenn der Künstler seine beste Kraft erschöpft hat oder bereits tot ist. So trägt der Staat mit dazu bei, den Künstlern, deren materielle Wohlfahrt sehr von ihm beeinflusst werden kann, ein Promethidenlos zu bereiten, wenn auch zugegeben werden muss, dass der Staat hier nicht immer allein der Schuldige ist. Doch seien wir auch hier gerecht! Hat doch selbst Zeus, als man ihm den Prometheusfunken entwendete, den dreisten Dieb seine Macht fühlen lassen, warum sollte der Staat sich nicht auch wehren, wenn ein Künstler Gefühle darstellt, die seiner Existenz nicht förderlich sind? Und was die staatlichen

Digitized by Google

Organe und deren Verständnislosigkeit betrifft, so muss man sich damit trösten, dass gegen die Dummheit selbst Götter vergebens kämpfen. Es ist ja auch bekannt, dass die Schulmeister auf den streng überwachten staatlichen Kathedern, sowie die patriotischen, monarchenverherrlichenden Künstler in ihren Hexenküchen schon so weit sind, dass sie der Prometheusfunken nicht mehr bedürfen. Sie helfen sich mit dem Hexeneinmaleins und der Sudelköcherei.

Über weitere Parteifragen brauchen wir uns nicht auszulassen, denn sie finden durch das bereits Gesagte ihre Erledigung, und was die Richtungen und Strömungen in der Kunst anlangt, so werden sie zum Teil direkt durch Parteien oder aber durch die „Moderne", hinter der ja auch immer wieder Parteien stehen, hervorgerufen. Der modernen Kunst haben wir bereits ein Kapitel gewidmet, und dort wie auch im dritten Kapitel sind die Ergänzungen zu den hier gegebenen Ausführungen zu finden.

Betrachten wir die Ergebnisse dieses Kapitels im allgemeinen, so finden wir auch hier, dass die Fortentwickelung als roter Faden durch unsere Darstellungen läuft, und dass alle Bestrebungen, die ihr zuwider sind, auch immer gegen die Natur gerichtet sein müssen und in erster Linie gegen uns selbst, denn unser Leben ist Fortentwickelung.

Für uns Menschen, als ein Teil der Natur, bedeutet ein Auflehnen gegen dieselbe nicht mehr und nicht weniger als Selbstvernichtung. Deshalb sollen die Mitglieder aller Parteien im eigensten Interesse die Fortentwickelung und nicht ihr Parteischema als Richtschnur nehmen, oder letzteres nur so lange, als es von der Fortentwickelung nicht durchbrochen wird. Tun sie das nicht, so bereiten

Digitized by Google

sie ihrer Sache ein vorzeitiges Ende, und ziehen sie aus ihrem Kampfe ums Dasein die Summe, dann ergibt sich ein negatives oder ein Resultat, welches gleich null ist, denn unser von der Natur vorgezeichneter Lebenszweck besteht darin, dass wir unser Ich harmonischer gestalten, und der Weg zur Harmonie heisst Fortentwickelung.

Digitized by Google

Achtes Kapitel.

Wann kann man ein Kunstwerk verstehen?

Auf diese Frage gibt es zwei Antworten. Die eine findet sich bereits in den Ausführungen über die Technik, wo gesagt wurde, dass ein Künstler, der seine Technik nicht beherrscht, niemals willkürlich beabsichtigte Wirkungen hervorrufen kann, denn er bringt nicht das zum Ausdruck, was er zum Ausdruck bringen will, und wird daher entweder gar nicht oder falsch verstanden. Die zweite Antwort ist gleichfalls nicht mehr neu und ergibt sich aus der verschiedenen Entwickelung und Veranlagung unseres Ichs.

Wir wissen, dass es ganz vom Ich abhängt, ob und durch welches Gefühl ein Reiz bewusst wird und bewusst werden kann. Ist dem Künstler ein Reiz durch ein Gefühl ins Bewusstsein getreten, welches einem anderen Ich von Natur aus oder in einer bestimmten Entwickelungsphase, gleichgültig bei welchem Reiz, nicht bewusst werden kann, und ist dieses Gefühl auch noch nicht abgestumpft, also gewusster Inhalt, so wird die Darstellung dieses Gefühles selbstverständlich auch nicht verstanden, wenigstens nicht so, wie sie der Künstler verstanden hat und verstanden haben möchte. Gefühlssymptome, zu denen uns das Gefühl unbekannt ist, sind uns ebenso unverständlich, wie

Digitized by Google

Krankheiten, von denen wir wohl die Wirkungen, nicht aber die Ursachen kennen.

Es ist nun möglich, dass wir im Laufe der Fortentwickelung früher oder später unser Ich mit diesem Gefühl bereichern, wenn wir so veranlagt sind, dass es uns überhaupt jemals bewusst werden kann. Um das einzusehen, braucht man sich nur an die Eindrücke, die bestimmte Gefühlsdarstellungen bei fortschreitender Entwickelung auf uns machen, zu erinnern, und der häufige Wechsel unserer Ideale beweist das geradezu. So legt z. B. der Schuljunge Goethes Iphigenie als langweilig beiseite und sucht und findet seine Anregung im Indianerschmöker, im reiferen Alter ist vielleicht gerade das Umgekehrte der Fall.

Diese kurze Rekapitulation der im ersten Kapitel nachzulesenden Hauptgesetze über das Ich und das Bewusstwerden von Gefühlen mag genügen, und wir wollen im folgenden einige Einzelfälle besprechen, die uns die Frage: wann ein Kunstwerk verstanden werden kann, noch anschaulicher und gründlicher beantworten.

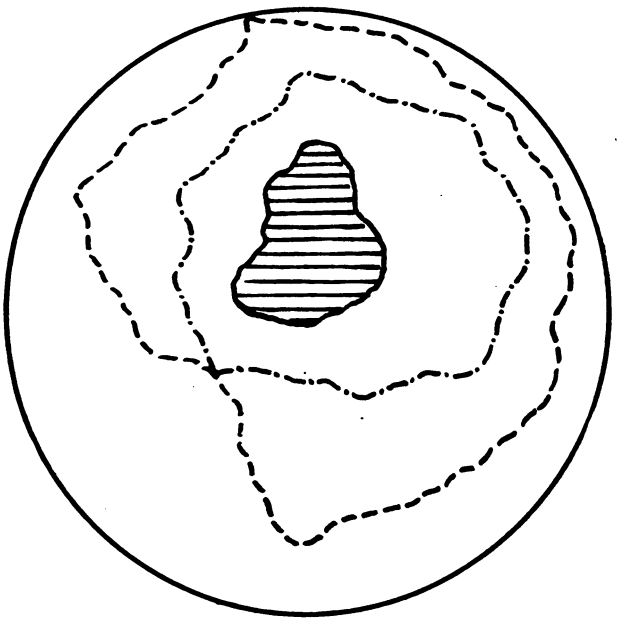
Des leichteren Verständnisses wegen greife ich zu graphischen Darstellungen, ähnlich wie im ersten Kapitel auf Seite 19, und bei diesen soll ein für allemal die durch die voll gezeichnete Kreislinie eingeschlossene Fläche die Summe aller Gefühle, welche einer beliebigen Person von Natur aus, also ihrer natürlichen Veranlagung zufolge, bewusst werden können, vorstellen, der durch die gestrichelte Linie markierte Raum bezeichne die bereits bewusst gewordenen, aber noch nicht abgestumpften Gefühle, und die strichpunktierte Linie umgrenze den als gewussten Inhalt angenommenen Teil des Ichs. Die Gefühle, welche der Künstler, bezw. das Kunstwerk, darstellt, sollen innerhalb der schraffierten Fläche liegen. Dabei setze ich still-

Digitized by Google

schweigend voraus, dass der Künstler seine Technik beherrscht, denn sonst ist, wenn nicht ein glücklicher Zufall mitspielt, ein Verstehen seines Werkes von vornherein ausgeschlossen.

Erster Fall.

Die Gefühle, welche der Künstler dargestellt hat, sind bei der Person, auf die das Kunstwerk einwirkt, bereits abgestumpft, also gewusster Inhalt. Demgemäss ergibt sich die graphische Darstellung wie folgt:



Es liegt in der Natur der Sache, dass die dargestellten Gefühle in diesem Falle bloss wahrgenommen und interesselos, also rein verstandesmässig, betrachtet werden können, denn das Interesse, welches wir für etwas haben, ist ja weiter nichts wie das Gefühl, durch das sich ein Reiz den Zutritt zu unserem Bewusstsein erzwingt, und dieses

Digitized by Google

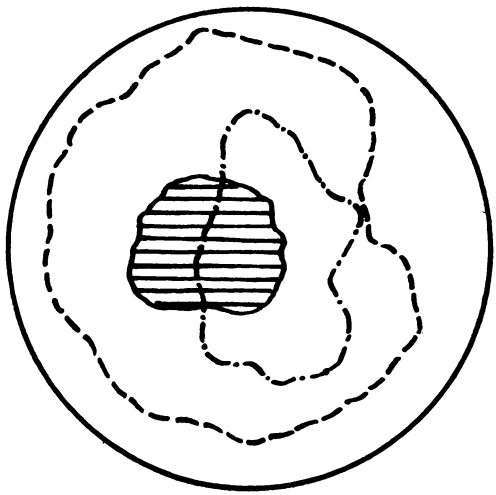
Gefühl ist hier bereits gewusster Inhalt. „Verstehen“ kann man gerade solche Kunstwerke am besten, weil man ihnen am objektivsten gegenübersteht und das Wahrnehmen und Denken durch die Gefühlsregung nicht getäuscht wird. Dafür geht aber die vom Künstler beabsichtigte Wirkung, das ist nämlich die Gefühlserregung, verloren. Auch liegt die Gefahr nahe, dass uns, infolge unseres Fortentwickelungstriebes, andere Gefühle bewusst werden, als der Künstler wollte, nämlich Langeweile, Überdruss oder Ekel, womit die objektive Betrachtung selbstverständlich sofort aufgehoben wird. Es ist auch möglich, dass solche Kunstwerke an vergangene Zeiten erinnern, in denen die dargestellten Gefühle noch als Ideale betrachtet wurden, wodurch vielleicht eine besondere Stimmung und ein gewisser Gefühlszustand hervorgerufen wird, der sich näher besehen als ein Reflex der abgestumpften Gefühle erweist, an die man sich mehr oder weniger genau erinnert. Diese Erinnerung und somit auch das Kunstwerk bilden dann einen Reiz für sich, der durch Gefühle bewusst wird, die mit den dargestellten nichts gemein haben. Man erlebt das täglich an Leierkastenmelodien, Kindererzählungen, unzerreissbaren Bilderbüchern, Backfischromanen und Bildern, die man fortwährend vor Augen hat.

Weil mit zunehmender Fortentwickelung der gewusste Inhalt grösser wird, so wird man bei grösserer geistiger Reife und im Alter auch eine genauere Auswahl unter den Kunstwerken treffen, wie als Kind oder Naturmensch, bei denen Ideale wegen der leichten Gefühlserregbarkeit reichlicher vorhanden und eher zu befriedigen sind, daher auch rascher wechseln. Der Fall 1 ist demnach typisch für hochentwickelte Personen mit sehr grossem gewussten Inhalt.

Digitized by Google

Zweiter Fall.

Die dargestellten Gefühle sind zum Teil gewusster Inhalt, zum Teil sind sie aber noch nicht abgestumpft, wohl aber schon bewusst geworden, wie das folgende Darstellung zeigt:

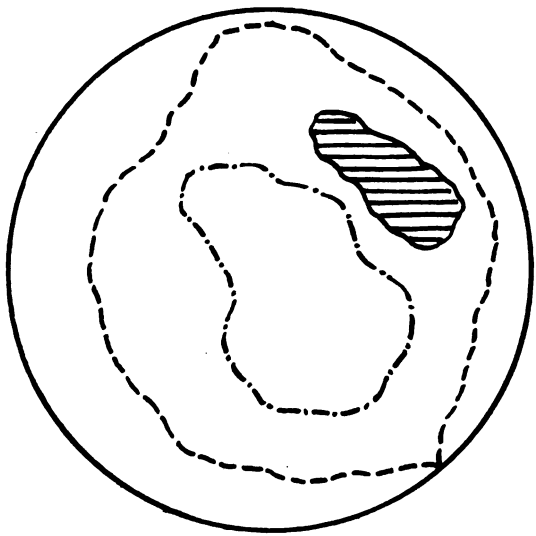


Für diesen Fall kommen, soweit die dargestellten Gefühle gewusster Inhalt sind, die im ersten Fall gegebenen Ausführungen in Betracht. Anschliessend daran ergibt sich aber auch noch das Interesse für die noch nicht abgestumpften Gefühle, und dieses Interesse wird aus natürlichen Gründen um so stärker sein, je seltener die noch erregbaren Gefühle ins Bewusstsein getreten sind. Auch hier ist ein Verstehen des Kunstwerkes wohl möglich, und teilweise tritt sogar die vom Künstler beabsichtigte Gefühlserregung ein. Im allgemeinen betrachtet man solche Gefühlsdarstellungen als etwas mehr oder weniger Bekanntes und wendet sich gewöhnlich bald wieder von ihnen ab, ohne irgend welche neue Anregungen empfangen zu haben.

Digitized by Google

Dritter Fall.

Die vom Künstler wiedergegebenen Gefühle sind schon bewusst geworden, aber noch nicht gewusster Inhalt, wie man aus nachstehender Zeichnung ersehen kann:

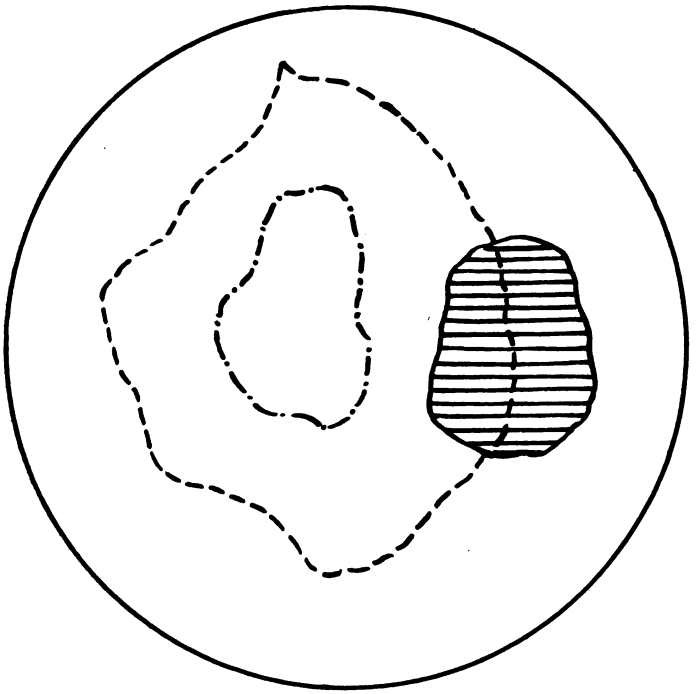


Das Interesse wird hier schon bedeutend grösser sein wie im zweiten Fall, denn die vom Künstler dargestellten Gefühle können sämtlich hervorgerufen, also gefühlt und verstanden werden. Je seltener sie bewusst wurden, um so intensiver die Wirkung. Neue Anregungen vermag man aus solchen Kunstwerken gewöhnlich nicht zu schöpfen, es sei denn, dass die technische Ausführung reizt oder dass die Umstände, unter denen dem Künstler die dargestellten Gefühle ins Bewusstsein getreten sind, etwas Besonderes haben, wodurch, wenn der Künstler diese Wirkung beabsichtigte, das Interesse im Sinne des Künstlers erhöht werden kann.

Digitized by Google

Vierter Fall.

Das Kunstwerk stellt Gefühle dar, die teilweise noch nicht gefühlt wurden, wohl aber gefühlt werden können, teilweise schon ins Bewusstsein getreten, aber noch nicht abgestumpft sind. Die graphische Darstellung zeigt dann nachstehendes Bild:



Weil sich in diesem Falle die neu erregten Gefühle unmittelbar an die bereits gefühlten anschliessen, so wird dieses Kunstwerk einerseits dem Triebe nach Fortentwickelung Rechnung tragen, andererseits werden aber auch solche neue Gefühle hervorgerufen, die vorhergegangene befriedigen; der Künstler stellt also Ideale dar, was jedoch durchaus nicht in seiner Absicht liegen muss.

Digitized by Google

Naturgemäss vermögen solche Gefühlsdarstellungen ausserordentlich hohes, ja sogar das höchste Interesse hervorzurufen, sie befriedigen eben unsere Ideale, die wir, so lange wir sie nicht erreicht haben, stets als den Zielpunkt unseres Strebens betrachten.

Es ist durchaus nicht notwendig, dass die vom Künstler dargestellten neuen und bereits bewusst gewordenen Gefühle, so wie die Zeichnung zeigt, unmittelbar nebeneinander liegen. Tun sie es, so stand der Künstler, sofern ein logischer Zusammenhang zwischen den von ihm dargestellten Gefühlen besteht, scheinbar auf demselben Partei- und Ichstandpunkt, wie derjenige, dem das Kunstwerk so bewusst wird. Neben dem Interesse für das Dargestellte wird sich dann auch noch eine gewisse Befriedigung bemerkbar machen, weil man beim Künstler dieselben Ideale findet, die man selber hat. Die durch die Darstellung neu erregten Gefühle können aber ebenso gut auch solche schon zum Bewusstsein gekommene Gefühle befriedigen, die der Künstler nicht dargestellt hat, und sobald dies zutrifft, wird sich sofort der verschiedene Ichstandpunkt bemerkbar machen, die Parteikritik wird herausgefordert und erklärt, dass dieses Kunstwerk geradezu „ideal“ wäre, wenn sich das ebengenannte „aber“ nicht störend dazwischen drängen würde. Fehlen aber zu den vom Künstler neuerregten Gefühlen die bereits bewusst gewordenen, das heisst, stellt der Künstler Ideale dar, die für denjenigen, auf welchen sein Werk wirkt, zwar auch Ideale sind, nur in Bezug auf ein anderes Gefühl, so zerfällt sein Werk in zwei Teile. Die neu hervorgerufenen Gefühle für sich betrachtet bilden den einen Teil, der als Ideal alle entsprechenden Eindrücke hervorrufen wird, den andern Teil hingegen bilden die bereits bewusst gewordenen Gefühle, die an und für sich auch Interesse erregen werden. Will

Digitized by Google

man beide Teile vereinen, beziehungsweise in Zusammenhang bringen, so wird der verschiedene Parteistandpunkt hervortreten, und sucht man den zu unterdrücken, dann werden sich neue Gefühle dazwischen drängen, die der Künstler nicht dargestellt hat und die die Wirkung seines Werkes abschwächen, denn es erzeugt stets Missbehagen, wenn wir bei anderen Personen Absichten erblicken, die unseren Idealen entgegen oder wenigstens nicht förderlich sind.

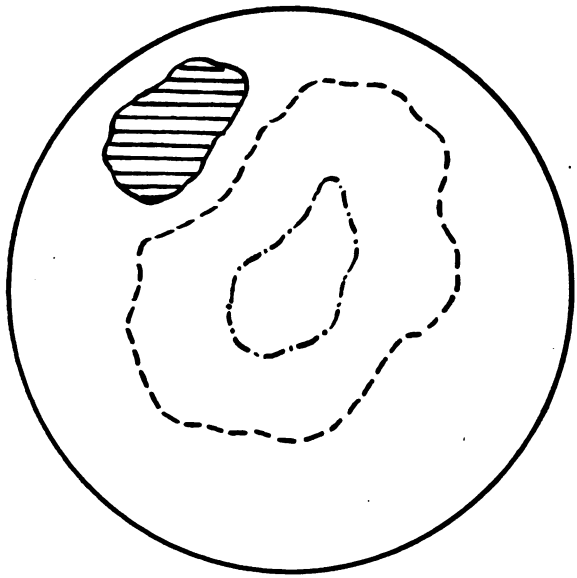
Der Fall 4 ist typisch für moderne Kunstwerke. Verstehen kann man alle hierher gehörigen Gefühlsdarstellungen, wenn auch der Parteistandpunkt zu ungerechter und subjektiver Beurteilung verleitet, was ja eigentlich das Verständnis voraussetzt, denn wir können erst dann Partei nehmen, nachdem wir wissen, was wir wollen und was der andere will.

Fünfter Fall.

Die Gefühle, welche der Künstler darstellt, sind noch nicht in das Bewusstsein getreten, können aber, der natürlichen Veranlagung zufolge, bewusst werden. Die graphische Darstellung nimmt dann das auf Seite 152 gegebene Bild an.

Schliessen sich die durch das Kunstwerk neuerregten Gefühle unmittelbar an die bereits bewusst gewordenen an, tangieren also die beiden Flächen, so stellt der Künstler scheinbar Ideale dar. Dabei wird sein Parteistandpunkt nicht ersichtlich, und man ist geneigt anzunehmen, dass überhaupt keiner vorhanden sei, denn der Künstler stellt lediglich neue Gefühle dar, die vorhergegangene befriedigen; welcher Art die vorhergegangenen aber sind, das verschweigt er, allerdings nicht mit Absicht, weiss er doch gar nicht, ob und wann sein Werk auf diese Weise bewusst wird.

Digitized by Google



Solche Kunstwerke können bei Personen, die einer ganz anderen Partei wie der Künstler angehören, Beifall finden und werden sicher grosses Interesse hervorrufen. Sie zu verstehen erfordert ein vollständiges Hineinleben in das Kunstwerk, was aber, da es sich ja um Ideale handelt, gar nicht so schwierig ist.

Es muss sich aber in diesem Falle nicht immer um Ideale handeln, sondern der Künstler kann auch ebensogut solche neue Gefühle darstellen, die nicht unmittelbar an die bereits bewusst gewordenen anschliessen, wie das die Zeichnung zeigt. Hier wird das Verständnis schwieriger sein, und man gewinnt den Eindruck, als befände man sich in einem dunklen Raume, in welchem sich nichts deutlich erkennen, sondern nur ahnen lässt, vorsichtig und tastend geht man Schritt für Schritt weiter, um das Wesentlichste zu ergründen, etwa wie in einem dunklen Zimmer. Dabei fühlen wir uns ganz eigenartig zu dem Kunstwerke hingezogen, was wohl auf unseren Fortentwickelungstrieb

Digitized by Google

zurückzuführen sein dürfte, denn wir wissen instinktiv, wann und wo unser Drang nach Fortentwickelung befriedigt werden kann. Kunstwerke dieser Art gewähren viel Anregung, und man lässt sie gern und oft auf sich einwirken. Sie werden gewöhnlich als „tief“ bezeichnet. Ganz eigenartig ist es, dass man anfangs immer und wiederholt versucht, ob die bereits bekannten Gefühle nicht in irgend einen Zusammenhang mit diesen Gefühlsdarstellungen zu bringen wären, und das Raffinement, mit dem man dabei zu Werke geht, ist aus den zahlreichen Kommentaren über bedeutende Kunstwerke hinreichend bekannt.

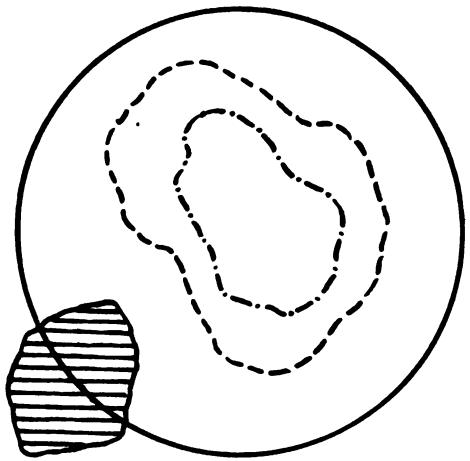
Das geheimnisvolle Dunkel, welches solche Kunstwerke einhüllt, schwindet mit zunehmender Fortentwickelung und weicht schliesslich ganz, sobald die noch nicht erregten Gefühle bereits bewusst gewordene befriedigen, also der Fall 4 oder 3 eintritt. Man lernt dann auch nach und nach den Parteistandpunkt des Künstlers kennen.

Sechster Fall.

Der Künstler stellt Gefühle dar, die zum Teil noch nicht bewusst wurden, wohl aber gefühlt werden können, zum Teil überhaupt nicht ins Bewusstsein zu treten vermögen, weil die natürliche Veranlagung dies unmöglich macht. Die Zeichnung gestaltet sich dann wie die Figur auf Seite 154 zeigt.

Für die Gefühle, welche man fühlen kann gilt das im fünften Fall Gesagte, und diejenigen, die von Natur aus nicht bewusst werden können, existieren selbstverständlich für die betreffende Person nicht, doch können die bezüglichen Reize sehr wohl durch andere, vielleicht schon bewusst gewordene Gefühle wahrgenommen werden.

Digitized by Google



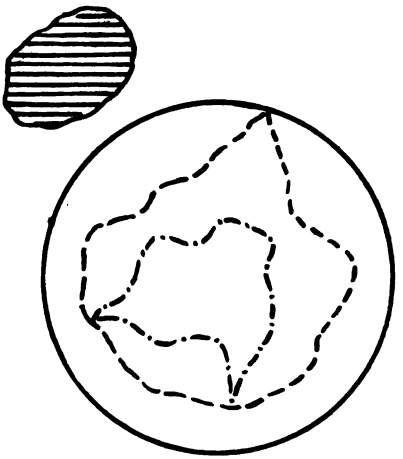
Ein Verstehen und Nachfühlen der einer Person von Natur aus versagten Gefühle ist unmöglich, daher wird das Kunstwerk in diesem Falle zum Teil überhaupt nicht verstanden und auch in Zukunft nicht verstanden werden können. Es ist auch sehr leicht möglich, dass das ganze Werk falsch verstanden wird, besonders, wenn ein Zusammenhang zwischen den dargestellten Gefühlen besteht.

Siebenter Fall.

Die dargestellten Gefühle können infolge der natürlichen Veranlagung überhaupt nicht bewusst werden, wie wir dies auf Seite 155 dargestellt sehen.

Es liegt in der Voraussetzung, dass die dargestellten Gefühle weder bewusst noch verstanden werden können. Damit ist aber nicht gesagt, dass die dargestellten Reize etwa nicht bewusst würden, sie können sehr wohl ins Bewusstsein treten und werden es sicher auch, nur durch andere Gefühle, als der Künstler dargestellt hat. Im ersten Augenblick steht man vor solchen Kunstwerken, wie die Kuh vor dem neugemalten Tor, dann schüttelt man den

Digitized by Google



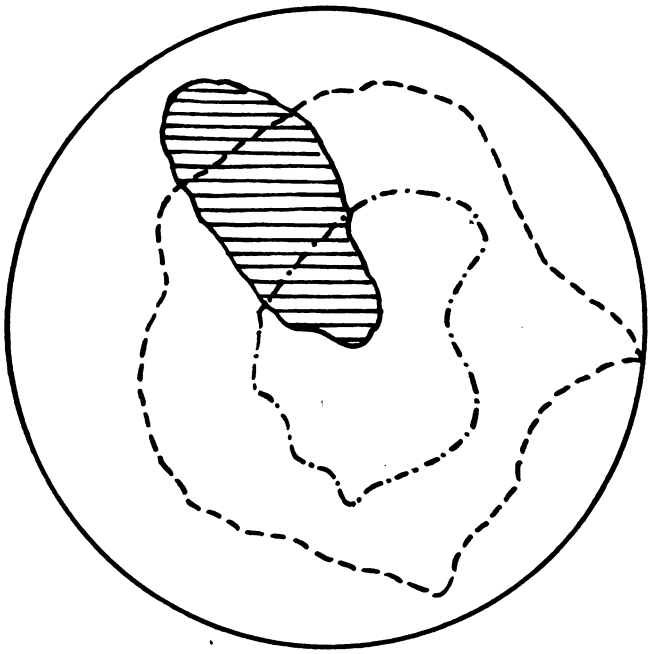
Kopf und freut sich, dass man nicht auch so „verrückt“ ist wie andere Menschen. Andere, als aus unserem Ich herausgeschnittene Götter, beten wir bekanntlich nicht an, ob wir das nun mit Demut und Ehrfurcht tun oder nicht, hängt wiederum ganz von unserem Ich ab.

Diese im Vorstehenden skizzierten sieben Elementarfälle können sowohl einzeln, wie auch in den verschiedensten Zusammensetzungen vorkommen. Das letztere dürfte sogar häufiger sein, wie das erstere, besonders bei gross angelegten Werken. Ein Gang durch Bildergalerien bestätigt das.

Zwei kombinierte Fälle sollen hier noch Beachtung finden.

Als erster kombinierter Fall sei ein Kunstwerk gewählt, in dem der Künstler erstens Gefühle darstellt, die bereits gewusster Inhalt sind, zweitens andere Gefühle wiedergibt, die wohl schon gefühlt, aber noch nicht abgestumpft wurden, und drittens noch andere Gefühle vorführt, die bisher nicht ins Bewusstsein getreten sind, aber bewusst werden können. Die graphische Darstellung ergibt sich wie folgt:

Digitized by Google

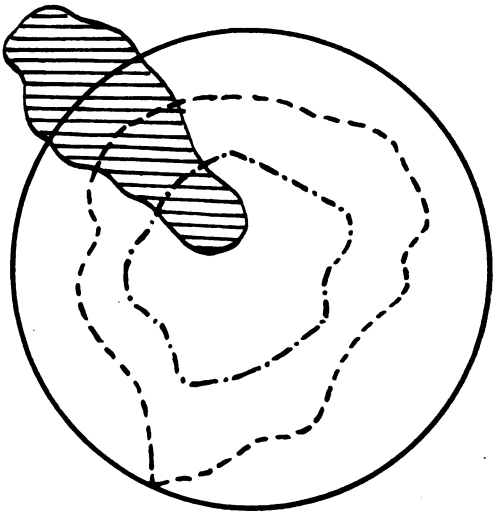


Kombiniert sind hier die Fälle 1, 2, 3, 4 und 5 und gelten, selbstverständlich in entsprechender Abtönung, die für diese fünf Fälle genannten Besonderheiten. Kunstwerke dieser Art lassen uns teilweise gleichgültig, teilweise rufen sie hohes und höchstes Interesse hervor, denn sie befriedigen auch unsere Ideale. Da sie alles das durchlaufen, was zwischen unserer Gleichgültigkeit und unseren Idealen liegt und sogar diese beiden Extreme selbst darstellen, so werden sie den Eindruck des Grosszügigen, Allumfassenden und Erhabenen machen, man wird sie gern und lange auf sich einwirken lassen und dabei die Schaffenskraft des Künstlers bewundern. Verstehen kann man solche Gefühlsdarstellungen, nur ist es sehr leicht möglich, dass man infolge des verschiedenartigen Interesses zu Vergleichen herausgefordert wird, die dann wieder Gefühle hervorrufen, welche der Künstler nicht darstellte und auch nicht dar-

Digitized by Google

stellen wollte. Es braucht auch nicht in der Absicht des Künstlers zu liegen, dass die von ihm dargestellten Gefühle auf diese Weise bewusst werden, und liegt auch höchst wahrscheinlich nicht in derselben, denn der Künstler wird wohl aus natürlichen Gründen in den meisten Fällen seine Ideale darstellen. Dabei kann er allerdings, um Kontraste zu erzielen, so manches in seine Darstellung mit hineinbringen, was für ihn selbst weiter keinen Wert hat, als dass es seinen Idealen einen günstigen Fond gibt, von welchem sich diese recht plastisch und leuchtend abheben. Dieser Fall dürfte sehr häufig vorkommen.

Der zweite kombinierte Fall, den wir noch betrachten, wollen, sei der, dass sämtliche vorerwähnten sieben Elementarfälle zu einem einzigen verschmolzen sind, so dass wir folgendes graphische Bild erhalten:



Es treten hier vorerst jedenfalls die im vorhergehenden Fall geschilderten Wirkungen ein, und anschliessend an diese die in den Elementarfällen 5, 6 und 7 genannten. Ganz kann man daher das Kunstwerk nicht verstehen und

Digitized by Google

wird infolgedessen sein Interesse auf diejenigen Teile desselben konzentrieren, die verstanden werden können. Aber auch das übrige wird bewusst, nur durch andere Gefühle, wie der Künstler dargestellt hat, und darum liegt die Gefahr sehr nahe, dass das Kunstwerk als Ganzes betrachtet falsch verstanden wird. Geistreiche Kommentatoren haben hier Gelegenheit, noch mehr Verwirrung hervorzurufen, indem sie einen Zusammenhang ergrübeln, an den der Künstler nicht im entferntesten gedacht hat. Das Erbübel der meisten Kunsterklärer liegt bekanntlich darin, dass sie nicht naiv genug sind, um den Künstler zu verstehen, und das kommt daher, weil sie das Kunstwerk nicht gefühls-, sondern verstandesmässig betrachten.

Weitere kombinierte Fälle lassen sich an der Hand des Gesagten leicht verstehen und erklären, es ist daher überflüssig, dieselben einer besonderen Besprechung zu unterziehen.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf die allgemeingültige Tatsache hingewiesen, dass dasselbe Kunstwerk derselben Person im Laufe der Fortentwickelung verständlicher werden kann, was sich besonders bei den Elementarfällen 5 und 6 und den mit diesen gebildeten Kombinationen beobachten lässt. Überhaupt stehen wir in verschiedenen Entwickelungsstadien demselben Kunstwerke ganz verschieden gegenüber, so dass, wenn z. B. einer Person heute eine Gefühlsdarstellung in der im Fall 5 geschilderten Weise bewusst wird, sie bald darauf als Fall 4 Ideale befriedigt, um wieder nach einiger Zeit als Fall 3 erst in zweiter Linie Interesse hervorzurufen u. s. w. An modernen Kunstwerken lässt sich das sehr häufig beobachten. Abgestumpfte Gefühle können selbstverständlich niemals Ideale werden. Ebenso kann man die von der Natur gezogenen Grenzen nicht überspringen, gleichgültig in welcher Entwickelungsphase man sich befindet.

Digitized by Google

Der Künstler kann zum Verständnis seines Werkes weiter nichts beitragen, als dass er die Technik seiner Kunst so zur Anwendung bringt, wie es die Darstellung erheischt. Auf einen der Elementarfälle spekulieren zu wollen ist unmöglich, ausgenommen im Fall 4, wo es sich um moderne Kunst handeln kann. Aber auch moderne Kunstwerke können bei manchen Personen, für die sie eben nicht modern sind, andere Wirkungen hervorrufen als im Fall 4.

Mit diesen Ausführungen ist die Frage: wann kann man ein Kunstwerk verstehen? beantwortet, und es drängt sich angesichts der zutage geförderten Tatsachen sofort eine zweite Frage auf, nämlich die: wie steht es mit der Kritik, die an Kunstwerken geübt werden kann und geübt wird?

An den Gefühlen, die dem Künstler bewusst wurden und die er darstellte, Kritik zu üben ist ein ebenso fruchtloses Beginnen, als wollte man an der Schwerkraft herumnörgeln. Man kann es ja wohl, nur wird dadurch nichts geändert, denn die Natur fühlt sich menschlicher Kritik gegenüber stets erhaben, und daher erscheint eine kritische Betätigung nach dieser Richtung als eine mehr oder weniger geistreiche oder geistlose Spielerei.

Vielleicht ist es aber angebracht, mit dem Künstler darüber zu rechten, dass er gerade dieses Gefühl darstellte? Damit kämen wir wieder auf das dritte Kapitel zurück, wo die Antwort nachzuschlagen ist.

Wir ersehen daraus, dass sich das „Was“, welches der Künstler darstellt, aus natürlichen Gründen kritischer Betrachtung von vornherein entzieht, wenn auch der Parteigeist gerade hier eine fruchtbare Reibungsfläche finden kann.

Etwas anders gestaltet sich die Sache aber beim „Wie“ der künstlerischen Darstellung, also bei der Technik des Künstlers. Die Technik jeder Kunst ist zum Teil eine auf

Digitized by Google

Naturstudien aufgebaute Wissenschaft, zum Teil die durch Übung zu erlangende Fertigkeit, das zur Darstellung Erforderliche willkürlich zu gebrauchen. Diesem „Können“ des Künstlers ist von Natur aus ein sehr weiter Spielraum gelassen, innerhalb welchem er sich, gestützt auf seine Beobachtung, sein Wissen, vor allen Dingen seine psychologischen Kenntnisse und seinen Geschmack, zurechtzufinden sucht. Irrtümer können dabei leicht unterlaufen. Hier ist die Kritik am Platze, wenn sie von berufenen Personen ausgeübt wird. Wer sich zu den Berufenen rechnen darf, geht aus der Sache selbst hervor, also jedenfalls derjenige, der von der Technik etwas versteht, der sie studiert hat und genau kennt. Die Kritik braucht nicht einmal objektiv zu sein, wenn sie nur ehrlich ist und dem Künstler unverhohlen den Eindruck wiedergibt, den sein Werk machte, so wird sie immerhin viel Gutes und Nützliches anregen können. Die angebliche Objektivität und das Bemühen nach solcher, indem man seine Gefühle beschneidet, so wie die Bäume gewisser Gartenanlagen, hat viel weniger Zweck, als unverhüllte ehrliche Subjektivität. Wir kämen der Objektivität viel näher, wenn wir alle subjektiv wären, denn die Resultante aus allen subjektiven Kritiken ergibt dann die objektive. Einer allein erreicht sie nie.

Man sollte nun glauben, dass die Künstler, die das Technische der Kunst aus Erfahrung doch am besten kennen, die berufensten Kritiker wären. Dem ist aber nicht so. Die Selbstkritik, die jeder Künstler bis zu einem gewissen Maße, nämlich bis sein Ich befriedigt wird, an sich üben muss, hat ein starkes Hervortreten seines Ichbewusstseins (Egotismus) und seiner Künstlerindividualität zur Folge, und diese mögen sein wie sie wollen, sie drängen sich stets in den Vordergrund, und sobald der Künstler einem andern Kunstwerk gegenübersteht, fängt er unwillkürlich an, seine Arbeit

Digitized by Google

und seine Technik damit zu vergleichen, selbst wenn er bescheiden ist bis zur Lumperei, und das Resultat ist dann, dass er seine Technik aus der des anderen herausgeschält und kritisiert hat. Trotzdem sind die Künstler als die eigentlichen Schöpfer der Technik anzusehen, hat doch schon Aristoteles seine Poetik aus vorhandenen Kunstwerken abgeleitet.

Der Zweck und Wert der Kritik, und zwar der Kritik an der Technik, kann für den Künstler ein sehr verschiedener sein. Das Urteil jedes verständigen Menschen ist für den Künstler wertvoll, stellt er doch Gefühle mit der Absicht dar, dass andere sie gleichfalls fühlen sollen. Hat daher eine Person den vom Künstler gewollten Eindruck empfangen, so darf der Künstler daraus schliessen, dass sein Werk auch technisch den wesentlichsten Forderungen genügt, sonst könnte es ja nicht die beabsichtigte Wirkung hervorrufen. Diese Laienkritik ist daher für den Künstler eine nicht zu unterschätzende Probe und Kontrolle.

Von der Berufskritik, welche von Leuten, die mit fachmännischen Kenntnissen ausgerüstet sind, geübt werden soll, verlangt man ein gründliches Eingehen auch auf die Details. Das sehr häufig zu beobachtende absichtliche Hervorzerren aller Mängel des Kunstwerkes und das Verschweigen seiner Vorzüge sind Eigenarten der meisten Berufskritiker und lässt ihre Urteile einseitig und unvollständig erscheinen. Als fachmännisches Urteil ist die Berufskritik für den Künstler von besonderer Bedeutung. Ihr Wert hängt ganz von den Qualitäten des Kritikers ab und wird nur zu oft recht zweifelhaft. Shakespeare hat in seiner Hamlet-Tragödie eine allgemein gültige Formel für die Kritik und ihr Verhältnis zur Kunst gegeben. Setzen wir für Hamlet die Kunst, für seinen Freund Horatio, den Mann, den seine Leidenschaft nicht macht zum Sklaven, die Kritik

Digitized by Google

wie sie sein soll, und für den König Claudius die Kritik wie sie nicht sein soll, aber sehr häufig ist, so erhalten wir ein ganz der Wirklichkeit entsprechendes Bild und Verhältnis.

Sobald die Kritik dem Künstler gegenüber eine andere Rolle einnimmt, als wie die eines Horatio, soll sich der Künstler von ihr lossagen, gleichgültig, ob man ihn durch Schmeichelworte oder vergiftete Rapiere zu verderben sucht. Die Kritik kann niemals einen Künstler erschaffen, sie kann ihm nur als Wegweiser dienen und als Arzt zur Seite stehen. Die erste Pflicht des Arztes ist aber Gewissenhaftigkeit.

Man ist heute geneigt den Wert, den die Kritik für das Publikum hat, zu überschätzen. Was uns das Kunstwerk, wenn wir uns ihm aufmerksam widmen und ganz hingeben, nicht sagt, das kann uns wohl die Kritik sagen, nur die künstlerische Wirkung geht dabei verloren, denn der Künstler will Gefühle hervorrufen, und das kann er selbst besser wie die Kritik, und kann er es nicht, dann kann es die Kritik auch nicht. Freilich muss man in unserem raschlebigen und nervösen Jahrhundert erst auf vieles besonders hinweisen, sonst geht so manches in der Masse verloren oder wird mit den so reichhaltig auf uns einstürmenden Reizen achtlos und in wilder Gier verschlungen. Aber in solch einem Hinweis kann man doch keine Kritik mehr erblicken. Die Vorliebe, die ein grosser Teil des Publikums für die Kritik hat, ist zum Teil auf das Vergnügen zurückzuführen, welches Feuilletons machen, in denen ein Künstler regelrecht abgeschlachtet wird, zum weitaus grössten Teil entspringt sie aber der Sympathie, die ein Waschweib für das andere hat.

Wenn manche die Kritik überhaupt hinwegwünschen, so ist das begreiflich, aber doch zu weit gegriffen. Man muss das Kind nicht mit dem Bade ausschütten, und wenn

Digitized by Google

es auch unter den heutigen Kritikern ebenso viel Kurpfuscher gibt, wie unter den Ärzten, so wird eine gesunde und angemessene Kritik doch stets ihren Wert und ihre Berechtigung behalten und vernünftig denkenden Künstlern ebenso willkommen sein, wie Hamlet sein Freund Horatio. Schliesslich ist auch der Kritiker ein Mensch, und kann ebenso gut verlangen, dass man seine Schwächen mit in Kauf nimmt, wie man von ihm fordert, dass er weder die Fehler anderer vergrössert, noch seine gefährlichen Waffen, den Spott und die Satire, ohne dringende Veranlassung oder leichtfertig gebraucht. Dem Eigendünkel und der Eitelkeit reizbarer Künstler soll die Kritik aber auch nicht Vorschub leisten, im Gegenteil, hier ist scharfes Eingreifen angebracht und notwendig. Nur die ernste künstlerische Absicht und Arbeit kann ernste Kritik verlangen und vertragen.

Aus den Antworten, die sich auf die Frage: wann man ein Kunstwerk verstehen kann, ergeben haben, ist zu ersehen, dass der Künstler kaum wissen kann, wo und wann die zum Verständnis seines Werkes nötigen Voraussetzungen zu finden sind. Es ist lediglich ein glücklicher Zufall, wenn sie einmal zusammentreffen, und darum ist allen Künstlern dringend zu rathen, ihre Befriedigung nicht nur im Erfolg, sondern in erster Linie in ihrem Schaffen zu suchen, dabei werden sie sich selbst und auch die Kunst am wohlsten fühlen.

Digitized by Google

Neuntes Kapitel.

Der Zweck und die Bedeutung der Kunst.

Die Ansichten über den Zweck und Wert der Kunst sind ebenso verschieden und unklar, wie die Definitionen über Kunst. Das kann auch gar nicht anders sein, denn so lange wir nicht wissen, was wir unter Kunst zu verstehen haben, so lange können wir uns auch keine Vorstellung von ihrem Zweck und ihrer Bedeutung machen.

Es hat sich nun im Laufe unserer Ausführungen als Tatsache erwiesen, dass der Künstler Gefühle darstellt, und wir brauchen uns demnach nur über den Zweck und die Bedeutung der Gefühle klar zu werden, um auch den Zweck und die Bedeutung der Kunst kennen zu lernen.

Dass eine Gefühlsdarstellung niemals Selbstzweck (!) haben kann, liegt auf der Hand; trotzdem wollen wir an der weit verbreiteten Ansicht vom Selbstzweck der Kunst nicht so ohne weiteres vorübergehen.

Was uns bei dieser Behauptung zuerst auffällt, ist der Begriff „Selbstzweck", der sicher schon so manchem einiges Kopfzerbrechen bereitet haben dürfte — wenn er überhaupt darüber nachgedacht hat. Selbstzweck hat das, was nur für sich selber Zweck hat. Dies schliesst jedoch einen Ungedanken (eine contradictio in adjecto) ein, denn Zweck sein heisst so viel als gewollt werden. Jeder Zweck existiert mithin nur in Bezug auf einen bestimmten Willen. Ein

Digitized by Google

„Zweck an sich“ ist somit undenkbar. Wer also behauptet, die Kunst habe Selbstzweck, der beweist dadurch, dass er weder weiss, was er sagt, noch was er will.

Als Beweis für den „Selbstzweck“ der Kunst führt man den Nachahmungstrieb des Kindes an. Dieser Beweis ist ebenso tiefsinnig, wie die Behauptung. Im ersten Kapitel wurde gesagt, dass alle Gefühle von Bewegungen begleitet sind, die als unmittelbarer Ausdruck des Gefühles, welches sich durch sie Luft macht, angesehen werden können und ausserdem das beste Mittel sind, Unlustgefühlen abzuhelfen, Lustgefühlen hingegen weitere Befriedigung zuzuführen. Aber erst nach mehr oder minder zahlreichen Bewegungsversuchen gelingt es, die richtige Bewegung, also die zum Ziele führende, zu finden, die dann, weil sie das Gefühl der Befriedigung hervorruft, festgehalten und bei demselben Gefühle jedesmal wieder hervorgeholt und angewendet wird. Je öfter ein Gefühl ins Bewusstsein tritt, um so sicherer und zielbewusster werden diese Bewegungen zur Ausführung kommen, sie werden eingeübt und, sobald durch Anpassung an den Reiz das Gefühl abgestumpft ist, Reflexbewegungen. Darauf ist der Nachahmungstrieb des Kindes zurückzuführen. Denn das Kind sucht für die ihm bewusst werdenden Gefühle die entsprechenden Gebärden und ahmt daher die Bewegungen anderer instinktiv nach, um so diejenigen Ausdrucksformen herauszufinden, die Befriedigung hervorrufen. Dieser Nachahmungstrieb selbst hat lediglich psychologische Bedeutung, und die Bewegungen, die das Kind erst ausprobiert, sind weiter nichts, wie die bereits erwähnten Gefühlssymptome. Es wäre also sehr oberflächlich, wollte man den Nachahmungstrieb des Kindes mit der Kunst überhaupt und mit dem Selbstzweck der Kunst insbesondere in Verbindung bringen, denn der scheinbare Zusammenhang wird bei psychologischer Be-

Digitized by Google

trachtung, welche hier die einzig richtige ist, ohne weiteres hinfällig. Ebenso unrichtig ist es, wenn man die hohe Gefühlserregbarkeit bei Kindern, welche sich als eine natürliche Folge des geringen gewussten Inhaltes ergibt, mit Phantasie verwechselt, wie das vielfach üblich ist.

Aber selbst dann, wenn der Begriff „Selbstzweck" nicht so widersinnig wäre, wie er ist, so muss uns doch schon die blosse Betrachtung lehren, dass die Kunst unmöglich Selbstzweck oder das, was sich manche darunter denken, haben kann. Denn hätte die Kunst nur für sich Zweck, so könnte sie offenbar für uns keinen haben. Dem widerspricht aber die tägliche Erfahrung und die stets zunehmende Bedeutung und Pflege der Kunst. Allerdings gibt es auch Menschen, für welche die Kunst zwecklos ist, aber solche Abnormitäten nimmt man im eigensten Interesse besser nicht als Vorbild.

Nachdem wir diesen gebräuchlichsten Einwand vorweggenommen und widerlegt haben, können wir uns mit dem eigentlichen Zweck der Kunst befassen, ohne befürchten zu müssen, dass man uns mit dem eben besprochenen „aber" dazwischen stolpert.

Der Künstler stellt Gefühle dar und zwar mit der Absicht, dass andere sie gleichfalls fühlen sollen. Die Kunst hat demnach für unser Gefühlsleben denselben Zweck und dieselbe Bedeutung, wie die Wissenschaft für unser Denken. So wie diese uns Gedanken übermittelt, so übermittelt sie uns Gefühle.

Über den Zweck und die Bedeutung der Gefühle ist vom ersten Kapitel her bekannt, dass das Gefühl die Quelle und der Ausgangspunkt aller übrigen psychischen Funktionen ist und als deren erste und letzte Instanz angesehen werden darf. Aus dem Gefühl ergibt sich das Denken,

Digitized by Google

Wahrnehmen, Vorstellen und Wollen; Gefühl ist somit alles, Name ist Schall und Rauch.

Die Kunst kann uns demnach weit mehr sein als ein blosser Genuss, ein Unterhaltungs- und Vergnügungsmittel, denn sie befähigt die Menschen, sich gegenseitig ihre Gefühle mitzuteilen und sich so in den gleichen Gefühlen zu vereinen. Genau so wie wir in Worte ausgedrückte Gedanken verstehen und dadurch fähig sind, alles das zu erfahren, was die Menschheit auf dem Gebiete des Gedankens bis auf die Gegenwart geleistet hat, genau so können wir uns auch auf dem Gebiete des Gefühls durch die Kunst alles das zugänglich machen, was andere Menschen von den frühesten Zeiten an gefühlt haben. Es werden uns also die den Zeitgenossen bewusst gewordenen Gefühle und die von anderen Menschen vor Jahrtausenden durchlebten Gefühle zugänglich, und ausserdem sind wir in der Lage, unsere Gefühle auf andere Personen zu übertragen. Wir haben somit in der Kunst ein Verkehrsmittel, dessen Wert und Wichtigkeit wir sofort erkennen, wenn wir bedenken, von welcher hervorragenden Bedeutung das Gefühl für unser ganzes Geistesleben ist.

Man darf sogar behaupten, dass der Gefühlsaustausch beziehungsweise die Gefühlsvermittelung in vielen, ja sogar in den meisten Fällen wichtiger ist, wie der Austausch und die Vermittelung der Gedanken.

Wie unvollkommen wären unsere Begriffe von den Griechen und Römern des Altertums, wenn wir nicht aus den Kunstwerken dieser Völker auf ihr Gefühlsleben schliessen könnten, sondern lediglich auf die uns überlieferten Gedanken der damaligen Zeit angewiesen wären. Aus dem Fühlen lässt sich sehr genau auf das Denken schliessen, während das Umgekehrte nur in den seltensten Fällen möglich ist, und auch gewöhnlich kein sicheres und zuver-

Digitized by Google

lässiges Resultat, sondern nur auf Vermutungen aufgebaute Kombinationen ergeben wird. Die Vorbedingungen für gewisse Gedanken bilden stets bestimmte Gefühle, denn was uns nicht bewusst geworden ist, darüber können wir auch nicht denken.

Aus diesem Grunde ist die Kunst für die Fortentwickelung unseres Geisteslebens sehr wertvoll, weil sie das Gefühlsleben bereichert und damit harmonischer macht, wodurch — da das Gefühl der Ausgangspunkt aller übrigen seelischen Funktionen ist — neue Anregungen und Gedanken wachgerufen werden können. Wir finden auch fast stets die ersten Merkmale besonderer geistiger Strömungen in der Kunst, die gewissermaßen das Barometer für unser Kulturleben bildet.

Die Bedeutung des Gefühls für die Weiterentwickelung des Geisteslebens führt uns darauf hin, der Kunst als Erziehungs- und Bildungsmittel unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden; denn der innige Zusammenhang zwischen Fühlen und Denken und also auch zwischen Kunst und Wissenschaft ermöglicht es uns, indem wir gewisse Gefühle erregen, bestimmte Gedanken hervorzurufen, die dann, weil sie auf innerster Überzeugung beruhen, viel wertvoller sind, als das mechanische Einlernen von Worten, die im Gefühlsleben weder Resonanz noch den nötigen Halt finden. Auch wird dadurch vor allen Dingen zu selbständiger Beobachtung und Auffassung der uns umgebenden Aussenwelt und ihrer Reize angeleitet. Würden unsere Schulen dieser Tatsache mehr Beachtung schenken, dann wären einerseits die erzielten Resultate weitaus günstigere, andererseits würden die Schüler mit bedeutend mehr Lust und Liebe an ihre Arbeit gehen, denn gerade in den Jugendjahren ist man Gefühlen sehr zugänglich und in hohem Maße geneigt, Betrachtungen an dieselben zu

Digitized by Google

knüpfen. Jedenfalls würden die Schulen dann auch mehr dazu beitragen, für das praktische Leben brauchbare Menschen zu bilden, die auf eigenen Füssen stehen können und sich nicht mit mühsam eingepauktem Ballast schleppen, den sie, sobald sie der Schule entwachsen sind, erleichtert über Bord werfen. Die Jugendzeit ist so kurz und für die geistige Entwickelung eines Menschen so wertvoll, dass man sie ökonomischer ausnützen sollte, und die erfreulichen Resultate, die man in neuerer Zeit mit der Kunst als Erziehungsmittel erreichte, sollten ein Ansporn sein, diesen Weg weiter zu verfolgen und auszubauen.

Das wäre schon deshalb wünschenswert, weil die Kunst auch in ethischer Beziehung eine tiefgehende Wirkung auszuüben vermag, was sofort einleuchtet, wenn wir bedenken, dass sie das Gefühlsleben harmonischer gestalten kann. Unser Gefühl ist aber unsere Moral, und Menschen mit gering oder einseitig entwickeltem Gefühlsleben wird man in puncto Moral immer einiges Misstrauen entgegenbringen dürfen. Darauf weist schon der Menschenkenner Shakespeare hin, wenn er sagt:

> Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
> Den nicht der Einklang süsser Töne rührt,
> Taugt zu Verrat, zu Ränken und zu Tücken;
> Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
> Sein Trachten düster wie das Totenreich.
> Trau' keinem solchen!

Alle bedeutenden Künstler waren auch zugleich hervorragend als Menschen, denn sie sind die Priester der Religion und Moral, die wir von der Natur mitbekommen haben, und Religion und Moral sind nichts anderes als unser Gefühl, welches fortzuentwickeln, das heisst möglichst harmonisch zu gestalten, der Lebenszweck ist, den uns die Natur vorgeschrieben hat.

Digitized by Google

Wer sein Gefühlsleben vernachlässigt, und das geschieht sehr häufig dadurch, dass man sich der Einwirkung der Kunst entzieht, der läuft Gefahr, den Verlockungen seiner Sinnenwelt zu unterliegen und öffnet gleichzeitig der in ihm schlummernden Bestie die Tür. Ohne die Fähigkeit, anderen Gefühle zu übermitteln und die anderer wieder in sich aufzunehmen, würden die Menschen getrennt und feindselig miteinander leben, und darum ist die Wirkung der Kunst auch in ethischer Beziehung sehr wichtig, ebenso wichtig, wie die der Rede und auch ebenso verbreitet.

Nicht minder bedeutend ist der Einfluss, den die Kunst auf unser Gemütsleben ausübt. Die wohltuende Erholung und Erheiterung, die wir in ihr finden, trägt häufig dazu bei, uns über trübe Seiten unseres Lebens, wenn auch nur auf kurze Zeit, hinwegzubringen und so mancher, der in der Prosa des Alltags vergebens nach der Verwirklichung seiner Ideale strebt, findet in der Kunst einen Ersatz für sie.

Wenn uns in unserer Umgebung so manches Schöne, Erhebende und Anregende zum Bewusstsein kommt, so danken wir das häufiger, als wir glauben, dem Einflusse der Kunst, denn die Künstler sind es, die unseren Blick geschärft, unseren Geschmack gebildet und uns zur Beobachtung der Natur angeleitet haben.

Das Gefühl der Erleichterung und Erholung, die Anregung und sittliche Veredlung, die wir sehr häufig verspüren, wenn wir Kunstwerke auf uns einwirken lassen, das alles ist im wesentlichen darauf zurückzuführen, dass unser Gefühlsleben harmonischer wurde. Es vollzieht sich eben das, was Aristoteles Katharsis nennt.

Darum ist es begreiflich, dass die Kunst in unserem Leben einen so weiten Raum einnimmt und ausfüllen kann, und ebenso erklärlich ist es, dass das Interesse, mit welchem man allgemein ihre Entwickelung verfolgt, von Tag zu Tag

Digitized by Google

zunimmt. Besonders dann, wenn wir die Kunst in Gefahr glauben, auf Abwege zu geraten. Doch solche Befürchtungen sind grundlos und man braucht sich, um sie zu zerstreuen, nur daran zu erinnern, dass die Künstler nichts anderes tun, als Gefühle darstellen, und sind wir erst wieder beim Gefühl, dann sind wir auch wieder bei der Natur und damit auf dem Weg, der uns Menschen, selbst nach den wunderlichsten Irrfahrten, immer wieder als der Ausgangs- und Endpunkt unseres Daseins und Schaffens gegeben ist.

Aus dem Gesagten lässt sich leicht erkennen, dass die Kunst ein fruchtbares, ja vielleicht das fruchtbarste Feld für die Psychologie ist. Leider verabsäumen es die meisten Künstler, über die psychischen Vorgänge bei ihrem Schaffen Aufzeichnungen zu machen, die, wenn sie auch ganz subjektiv sind, hohen Wert hätten, nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für den Künstler selbst.

Trotzdem dürfte bei den raschen Fortschritten, welche die Psychologie in jüngster Zeit machte, früher oder später die Erkenntnis durchbrechen, dass wir das Wesen der Kunst niemals durch metaphysische Betrachtungen, sondern nur mit Hilfe von Psychologie erschöpfen und ergründen können.

Zu dieser Erkenntnis beizutragen ist der Zweck dieses Buches.

Digitized by Google

Leipzig,
Walter Wigands Buchdruckerei.

Digitized by Google

Digitized by Google

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

27Jan 66 N

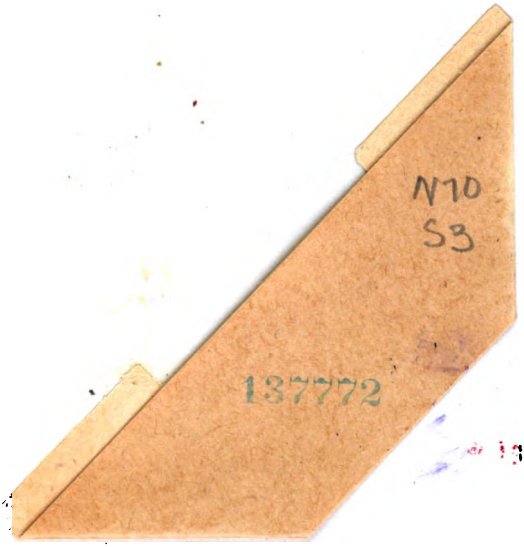
JUN 30 '66 5 RCD

LD 21A–60m-4,'64
(E4555s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

Digitized by Google

YD 33391



Digitized by Google